



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit:

"The Other"

Eine Film- und Figurenanalyse aus feministisch
postkolonialer Sicht zur Darstellung und Repräsentation der
Hauptfigur Waris Dirie im Spielfilm "Wüstenblume"

Verfasserin:

Birgit Coufal, BA

angestrebter akademischer Grad:

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt: Gender Studies

Betreuerin: Ao.Univ.-Prof.ⁱⁿ Dr.ⁱⁿ Mag.^aEva Flicker

Erklärung zum selbstständigen Verfassen der Arbeit

Hiermit erkläre ich, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst habe. Ich habe keine anderen als die angegebenen Quellen benutzt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche gekennzeichnet. Ich versichere, dass ich diese Masterarbeit bisher weder im In- noch Ausland in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt habe.

Wien, am 29. Juni 2015

Birgit Coufal

Danksagung

Ich möchte mich in erster Linie bei meiner Betreuerin Eva Flicker für ihre Geduld mit mir und für ihre wertvollen Inputs bedanken.

Mein herzlichster Dank gilt auch vielen anderen Menschen, die mich in den letzten Jahren begleitet und auf ganz verschiedene Arten beim Schreiben dieser Master Thesis unterstützt haben. Dazu gehören Gerhard Baumgartner, Eva Bieler, Elisabeth Coufal, Erwin Coufal, Christian Coufal, Verena Coufal-Bauer, Christine Estl, Hansi Estl, Josefine Estl, Franziska Feuerstein, Heinrich Flickschuh, Barbara Hamp, Daniela Karner, Ulrike Karner, Lida Moldovan, David Pujadas Bosch, Christian Schleinzer, Veronika Siegl, Martin Stark, Olli Tuominen, Andreas Weber, Thomas Wohinz und Yichen Xiao.

Ein großes Danke gebührt auch den zahlreichen Master Seminar Teilnehmenden am Institut für Soziologie für das hilfreiche Feedback, außerdem dem Plenum der Queer-Fem-Förderung der ÖH Uni Wien für die finanzielle Unterstützung.

I) Inhaltsverzeichnis

1 EINLEITUNG	1
1.1 Begriffsbestimmungen	1
1.2 Einleitung	6
2 THEORETISCHE BEZÜGE	8
2.1 Feministische Medientheorie	8
2.1.1 Feminismus.....	8
2.1.2 Was ist ein Medium?.....	9
2.1.3 Androzentrische Perspektive.....	10
2.2 Feministische Filmtheorie	12
2.2.1 Bechdel Test.....	13
2.2.2 "Images of Women".....	14
2.2.3 Psychoanalyse, Feminismus und Film.....	15
2.2.4 Laura Mulveys "male gaze".....	16
2.2.5 Filmsemiotik.....	18
2.2.6 Cultural Studies und "Othering".....	19
2.2.7 Simone de Beauvoirs "The Other".....	21
2.2.8 race in der feministischen Filmtheorie.....	21
2.2.9 Bechdel Test und race.....	22
2.2.10 "Western gaze".....	23
2.2.11 The "Other films".....	25
2.2.12 Frauen* hinter der Kamera.....	26
2.3. Feministische postkoloniale Theorie	27
2.3.1 Kolonialismus und Postkolonialismus.....	27
2.3.2 Kolonialistisches Denken.....	29
2.3.3 Feministische postkoloniale Theorie.....	31
2.4 Filmgestaltung	33
2.4.1 Kamera.....	33
- Einstellungsgrößen.....	33

- Optische Perspektiven.....	35
- Kamerabewegungen.....	37
2.4.2 Schnitt.....	37
2.4.3 Montage.....	37
2.4.4 Licht.....	38
2.4.5 Ton.....	38
2.4.6 Filmgenres.....	39
3 METHODOLOGIE UND METHODISCHE VORGEHENSWEISE.....	41
3.1 Feministische Standpunkt Methodologie.....	41
3.2 Methodische Vorgehensweise.....	43
3.2.1 Literaturrecherche von Primär- und Sekundärquellen.....	44
3.2.2 Hermeneutischer Zugang.....	44
3.2.3 Transkulturelle Filminterpretation nach Faulstich.....	45
3.2.4 Zur Filmauswahl.....	46
3.2.5 Transkription.....	47
3.2.6 Ersteindrucksprotokoll.....	47
3.2.7 Sequenzprotokoll.....	48
3.2.8 Szenenprotokoll.....	50
3.2.9 Auswahl der zu analysierenden Szenen.....	50
3.2.10 Einstellungsprotokoll der zu analysierenden Szenen.....	51
3.2.11 Figurenanalyse.....	51
- Figuren im Film.....	51
- Uhr der Figur nach Jens Eder.....	54
4 DER FILM: "WÜSTENBLUME"	58
4.1 Vorstellung des Untersuchungsgegenstandes.....	58
4.2 Handlung des Films - Plot.....	60
4.3 Konkrete Untersuchungsvorgänge.....	64
4.4 Ergebnisse der Analyse.....	66
4.4.1 Einführung der Figur Waris - Somalia.....	66

4.4.2 Einführung der Figur Waris - London.....	75
4.4.3 Waris exotisierter Körper.....	83
4.4.4 Waris Begehren.....	92
4.4.5 Waris Rede über FGC.....	99
4.5 Beantwortung der Forschungsfrage.....	108
5 RESÜMEE UND AUSBLICK.....	110
6 REFLEXION.....	113
7 BIBLIOGRAPHIE.....	116
8 ANHANG.....	125
Sequenzprotokoll.....	125
Szenenprotokoll.....	126
Einstellungsprotokolle.....	161
Abstrakt (Deutsch).....	180
Abstract (English).....	181
Lebenslauf.....	182
II) Abbildungsverzeichnis	
Abb. 1: „Das Grundmodell: Die Uhr der Figur“ (Eder 2008, 141).....	55
Abb. 2: DVD Cover vom Film "Wüstenblume" (Soundtrackcollector, o.J., www.soundtrackcollector.com).....	58
Abb. 3: Szene 2/Waris als Kind in Somali.....	61
Abb. 4: Szene 85/Waris als Erwachsene in New York.....	61
Abb. 5: Szene 7/Marilyn.....	62
Abb. 6: Szene 90/Harold.....	62
Abb. 7: Szene 67/Fotograf Donaldson.....	63
Abb. 8: Szene 18/Neil.....	63
Abb. 9: Szene 2/Waris.....	67
Abb. 10: Szene2/Waris.....	67
Abb. 11: Szene 2: Waris am Hügel.....	74
Abb. 12: Szene 7/Waris.....	76

Abb. 13: Szene 6/Waris.....	77
Abb. 14: Szene 21/Waris entblößt.....	85
Abb. 15: Szene 21/ Marilyn entblößt.....	86
Abb. 16: Szene 80/Waris mit glatten Haaren.....	93
Abb. 17: Szene 80/Waris mit glatten Haaren.....	94
Abb. 18: Szene 68/Waris und Harold.....	96
Abb. 19: Szene 91/ Waris am Redner*innenpult.....	100
Abb. 20: Szene 91/Blick ins Publikum.....	103
Abb. 21: Szene 91/Frau* im Fokus.....	103
Abb. 22: Szene 91/Frauen* im Vordergrund.....	104
Abb. 23: Szene 91/erneut Frauen* im Vordergrund.....	104
Abb. 24: Szene 91/Mann* im Fokus.....	105
Abb. 25: Szene 67/ Nacktshooting.....	111

1 EINLEITUNG

Zunächst möchte ich die Einleitung nützen, um Begriffsverwendungen zu klären, die ich in dieser Master Thesis verwende.

1.1 Begriffsbestimmungen

Zum Ausdrücken von geschlechtsspezifischen Bezeichnungen verwende ich die Schreibweise der Grammatikveränderung mit dem Stern (*). In dieser Arbeit finden sich Worte wie z.B.: Zusehende*r, Beschützer*innen. Zur Begründung meiner Wahl dieser Schreibweise erkläre ich in den folgenden Absätzen, auf welche wichtigen Denkansätze aus den Gender Studies ich dadurch aufmerksam machen will.

Erstens soll neben der grammatikalisch bedingt vorkommenden männlichen Form (z.B. Beschützer) die weibliche (z.B. Beschützerinnen) sichtbar gemacht werden. Das trägt dazu bei, dass weibliche Realitäten zum Ausdruck kommen und ins Bewusstsein gerufen werden. Durch die ausschließliche Verwendung der männlichen Form (z.B. Beschützer, auch wenn sich darunter Frauen* befinden), wie es im alltäglichen deutschen Sprachgebrauch und in den meisten Printmedien gängig ist, entsteht eine androzentrische Praxis. Das oft gehörte Argument "Frauen* sind in dieser Schreibweise mit gemeint" ist meiner Meinung nach nicht ausreichend, um eine sprachlich rein männliche Bezeichnung von Männern* und Frauen* zu rechtfertigen. Denn Sprache schafft Realität. In diesem Fall eine Realität, in der Frauen* ausgeblendet werden. Dadurch werden männliche Personen als die Norm gesetzt, wodurch Hierarchien entstehen. Um dem entgegenzuwirken, möchte ich bei geschlechtsspezifischen Beschreibungen, die Frauen* beinhalten, diese auch tatsächlich durch meine gewählte Schreibweise (z.B. Beschützer*innen) sichtbar machen.

Zweitens hat der Stern (*) eine wichtige Bedeutung. Er gibt Platz für alle Menschen, die sich weder als Frau* noch als Mann* bezeichnen wollen. Durch die Ablehnung eines Einordnens in diese binäre Kategorien soll darauf hingewiesen werden, dass sowohl soziales Geschlecht (gender) als auch biologisches Geschlecht (sex) gesellschaftlich konstruiert und nicht "natürlich" gegeben sind (vgl. z.B. Butler 2006). Das soziale Geschlecht (gender) ist nicht

von Geburt an existent, sondern wird durch Erziehung und gesellschaftliche Umgangsformen erlernt. Es handelt sich um Sozialisation. Das biologische Geschlecht (sex) definiert körperliche Geschlechtsmerkmale und ist ebenso konstruiert (vgl. z.B. Voß 2011). So werden Normen festgelegt, welche bestimmten Körpermerkmale als Penis und als Vagina gelten. Doch was hier als "natürlich" gegebene Normen verhandelt wird, blendet aus, dass menschliche Körper komplex und facettenreich sind. So finden z.B. Intersexualität oder Chromosomensätze, die über XX und XY hinausgehen, keinen Platz in diesen als "natürlich" gegeben angenommenen biologischen Normen. Aus diesen Gründen nehme ich sowohl soziales Geschlecht (gender) als auch biologisches Geschlecht (sex) als Gesellschaftskonstrukt an.

Das Einteilen aller Menschen in Mann* und Frau* agiert als normierende Geschlechterbinarität (sowohl für gender als auch für sex) und ignoriert damit Realitäten jenseits dieser Konstrukte, wie z.B. Transsexualität und Intersexualität. Ich sehe den Stern als Ermächtigung aller Menschen, die nicht in gesellschaftlich geschaffene Schubladen passen oder auch nicht passen wollen. Baumgartinger reiht die Schreibweise mit dem Stern in "queere Widerstandsstrategien" ein. Er definiert sie als Versuch, "zweigeschlechtlichen Regulierungen und Normierungen zu widerstehen" (Baumgartner 2010, 51).

Der Stern findet sich nicht nur zwischen der grammatikalisch männlichen und weiblichen Form eines Wortes (z.B. Beschützer*innen), sondern auch angehängt an Mann* oder Frau*. Wiederum weist er darauf hin, dass es Identitäten abseits dieser heteronormativen Zweigeschlechterordnung gibt. Andererseits steht er auch dafür, dass sich hinter den kollektiven Bezeichnungen Männer* bzw. Frauen* äußerst unterschiedliche reale Menschen befinden, deren gesellschaftlich differente Positionen durch den Stern Raum gegeben wird (Affront 2011, 17). Der Homogenisierungsanspruch, der diesen geschlechtsspezifischen "Sammelbecken" innewohnt, wird dadurch abgelehnt.

Kurz zusammengefasst möchte ich durch die Schreibweise mit dem Stern versuchen, soziale Hierarchien sichtbar zu machen und sprachliche Einschlüsse von Lebensrealitäten jenseits der binären Kategorien Mann* und Frau* zu praktizieren.

Wird in Zitaten oder Buchtiteln etc. keine geschlechtersensible Schreibweise verwendet, so wird mit "(sic!)" darauf hingewiesen (z.B. "...Eine Einführung für Schüler (sic!) und Studenten (sic!)...").

Ich begreife nicht nur gender und sex, sondern auch race als sozial konstruiert:

"'race'...is an ideological construct, not an empirical social category; as such it signifies a set of imaginary properties of inheritance which fix and legitimate real positions of social domination or subordination in terms of genealogies of generic difference." (Cohen 1988, 23)

Daher finde ich Beschreibungen bzw. Zuschreibungen wie Schwarz und Weiß problematisch. Die Einteilung in Menschen mit Schwarzer und Menschen mit Weißer Hautfarbe dient gesellschaftlichen Ein- und Ausschlussmechanismen und ungleicher Machtverteilung (Baumgartinger 2010, 50). Daher verzichte ich, wo es möglich ist, auf das Verwenden der Zuschreibungen von Schwarz und Weiß. Ist eine Markierung jedoch inhaltlich notwendig, bzw. um Herrschaftsverhältnisse auf der Basis von race aufzuzeigen, so benütze ich zwar aus Mangel an Alternativen diese Adjektive, schreibe aber Schwarz bzw. nicht Weiß und Weiß mit großen Anfangsbuchstaben, um zumindest auf die Konstruiertheit dieser Einteilung hinweisen zu können. Ich verstehe diese Begriffe als soziale Kategorien.

Ebenso wichtig ist mir, kein eurozentrisches Weltbild durch die ausschließliche Markierung von nicht Weißen Menschen entstehen zu lassen. Ich werde, wo nötig, nicht nur nicht Weiße Menschen markieren sondern auch Weiße Menschen. Ich möchte Weiß nicht als selbstverständliche Norm annehmen, die unerwähnt bleibt, während alles andere als von der Norm abweichendes Merkmal hervorgehoben wird. Diese Überlegung basiert auf Toni Morrisons Roman "Beloved", der hauptsächlich weibliche Erfahrungen mit der Sklaverei zum Inhalt hat. Sie bezeichnet Weiße Menschen als "men without skin" (Morrison 2005, 249) oder "ghosts without skin" (Morrison 2005, 284). Weiße Menschen werden als solche gekennzeichnet, noch dazu auf ungewöhnliche Weise, und nicht als unmarkierte Norm angenommen.

Durch die Benennung von Weiß sein möchte ich auch auf Weiße Privilegien aufmerksam machen. Es gilt anzumerken, dass ich aus einer Weißen Position schreibe und mein Verfassen dieser Master Thesis an einer europäischen Hochschule ein Privileg ist, zu dem viele andere keinen Zugang haben. Es gibt

viele Stimmen, die Wichtiges zu sagen, aber keine Möglichkeit haben, gehört zu werden. Das kann ich leider nicht ändern, bin mir aber dessen bewusst. Ich möchte zumindest meine Stimme aus einer Weißen, privilegierten Position heraus nutzen, um Kritik an bestehenden Herrschaftsverhältnissen zu üben, wenn ich sie schon nicht an weniger privilegierte Menschen weitergeben kann. Erlege ich mir selbst Schweigen auf, so stimme ich der herrschenden Kultur zu. In Kapitel 3.1 wird die feministische Standpunkt Methodologie, die sich mit Produktion von Wissen kritisch auseinandersetzt, noch näher ausgeführt.

Zur Bezeichnung diverser Einteilungen der Welt ist zu sagen, dass Begriffe wie "Entwicklungsländer" oder "Dritte Welt" problematisch sind. Es wird z.B. angenommen, dass sich ein "Entwicklungsland" noch "entwickeln" muss, wobei der Gradmesser hierfür meist das BIP ist (kurz gefasst: BIP steht für Bruttoinlandsprodukt eines Landes - der Gesamtwert aller Waren und Dienstleistungen, die pro Jahr in diesem Land hergestellt werden). Das BIP wird als Maß für Wohlstand genommen und richtet sich nach: "je höher desto besser". Dabei wird jedoch übersehen, dass das BIP als Messinstrument für manches ungeeignet ist, z.B. für unbezahlte Tätigkeiten, die meist von Frauen* verrichtet werden, wie Hausarbeit, Kindererziehung, Pflegearbeit, sowie für abstraktere Faktoren wie Zufriedenheit und Glück.

Entwicklung und Wohlstand werden an ökonomischen und wirtschaftlichen Faktoren gemessen, während z.B. kulturelle und politische außer Acht gelassen werden (Leitzmann & Keller 2013, 328). Die Pluralität und Individualität diverser Länder und deren Bewohner*innen wird dadurch ignoriert. Außerdem ist der Begriff "Entwicklungsland" eurozentrisch geprägt, da "bereits entwickelte" Länder wie z.B. Österreich als Maßstab und Norm gelten. Dass es für diese "entwickelten" Länder an sich keine spezifische Bezeichnung gibt, zeigt einmal mehr, dass die Norm unbenannt bleibt und stattdessen Abweichungen davon markiert und benannt werden, wie in diesem Fall "Entwicklungsländer".

Um diesen hierarchischen Einteilungen zu entgehen, versuche ich mich so gut wie möglich auf das jeweilige Land spezifisch zu beziehen. Falls ich aber dennoch inhaltlich bedingt eine Unterscheidung zwischen bestimmten Teilen der Welt mache, so drücke ich sie durch eine ungefähre geografische Situierung aus:

Der Westen bzw. westlich steht für wirtschaftlich ausgeprägte Gebiete wie Nordamerika, Australien und Europa.

Zur Bezeichnung Female Genital Cutting (FGC) möchte ich anmerken, dass keine Arbeit geschrieben werden kann, in der FGC vorkommt, ohne auf die Problematik der Begriffsbestimmung zu verweisen. FGC ist zweifelsohne ein emotional besetztes Thema, und allein die Benennung dieser Praxis ist umstritten und wird heftig diskutiert. Für alle gängigen Begriffe gibt es Für und Wider, sei es Female Genital Cutting (Genitalbeschneidung) oder Female Genital Mutilation (Genitalverstümmelung). Der Bezeichnung Cutting (Beschneidung) kann Verharmlosung und Relativierung vorgeworfen werden (Mende 2011, 61). Mutilation (Verstümmelung) wiederum unterstellt den Beschneider*innen sowie zustimmenden Familienmitgliedern schlechte Intentionen, ohne sich mit den Handlungsgründen zu befassen (Mende 2011, 61). Außerdem trifft dieser Begriff teilweise auf Ablehnung betroffener Frauen*, die sich selbst nicht als "verstümmeltes Opfer" sehen wollen (Rust 2007, 22). Für diese Arbeit habe ich die Verwendung von Female Genital Cutting gewählt, da dieser Begriff wertfreier und eurozentrisch weniger vorbelastet ist, was mir wichtig ist.

Abschließend möchte ich zu den Anmerkungen zu Schreibweisen und Begriffsverwendungen sagen, dass meine Bestrebungen nur ein Versuch sein können, wertfreie Begriffe und Sprache zu verwenden, die bestehende Machtstrukturen untergraben. Bestimmte Einteilungen müssen gezwungenermaßen gemacht werden, um eine wissenschaftliche Arbeit wie diese zu schreiben. Verhältnisse müssen durch Bezeichnungen ausgedrückt werden, um sie greifbar zu machen. Sprache wird nicht immer Realitäten gerecht. Dennoch sind wir auf sie angewiesen, um Realitäten beschreiben, kritisieren und idealerweise zum Positiven verändern zu können.

Auch möchte ich darauf hinweisen, dass sich einzig durch alternative Schreibweisen und Begriffsverwendungen nicht automatisch hierarchische Strukturen verändern. Meiner Meinung nach ist das ultimative Ziel, unausgeglichene Strukturen grundlegend und dauerhaft zu verändern. Der Versuch, bestehende diskriminierende Herrschaftssysteme durch reflektierten Sprachgebrauch nicht fortzuschreiben, ist ein erster Schritt dazu, soll aber nicht

über die Existenz der zugrunde liegenden Probleme hinwegtäuschen oder Unterdrückung unsichtbar machen.

1.2 Einleitung

Medienbilder üben Einfluss auf unsere Meinungen und unser Verhalten aus. Sie können Menschen manipulieren, da sie bestimmte Weltbilder transportieren, auf offensichtliche bis subtile Weise. Massenmedien geben oft normative Sichtweisen wieder. Es können sich z.B. bestimmte Rollenbilder in unser Bewusstsein einprägen. Vor allem Leute, die sich nicht darüber im Klaren sind, dass die Flut der vor allem visuellen Eindrücke, denen wir tagtäglich mehr oder weniger ausgeliefert sind, eine große Macht über uns haben, sind empfänglich für auf diesem Weg übermittelte Botschaften. Dadurch wird die hegemoniale Norm innerhalb unserer Gesellschaft gefestigt statt hinterfragt. Das Wahrnehmen von Abweichungen von dieser Norm kann in Folge zum Entstehen von Dichotomien und Exklusion führen.

Medien fällt ein entscheidender Stellenwert zu, wie auch Denzin (1991, 53) feststellt: "The representations of human experience as given in the mass media, film, social science, novels, art, politics, and religion constitute a critical layer of materials to be interpreted.". Es können z.B. Spielfilme als soziale Texte verstanden werden,

"die Einblick in die Kultur und Ideologien der Gegenwart geben. So spielen ihre Repräsentation von Klasse, Gender und Ethnie eine zentrale Rolle in deren Performance im Alltagsleben. Die alltägliche Kultur, das Netz von selbstverständlichen Bedeutungen, in denen wir leben, wird durch die kulturindustriellen Texte geformt." (Winter 2012, 49)

Winter weist darauf hin, dass eine Wechselwirkung zwischen visuellen Repräsentationen und realen Gegebenheiten besteht. Film gibt Einblick in die faktische Gegenwart, während diese wiederum durch Medien geformt wird. Eine kritische Auseinandersetzung mit einem Text hilft dabei, darin repräsentierte gesellschaftliche Normen und Werte zu erkennen und in Folge nicht ungefragt zu übernehmen und weiter zu transportieren. Die Film- und Figurenanalyse ist ein Mittel dazu. Sie kann als kritische Gesellschaftsanalyse fungieren und gesellschaftliche Ideologien und Diskurse aufzeigen, die in Filmen eingeschrieben sind (Winter 2012, 56-57). "Filme sind kulturelle und symbolische

Formen und können dazu genützt werden, wichtige Merkmale des sozialen Lebens aufzudecken und zu beleuchten." (Denzin 2012, 428).

Der Untersuchungsgegenstand dieser Master Thesis, der Spielfilm "Wüstenblume" (2010), ist ein vielschichtiges Werk. Vorrangig geht es um die Geschichte der weiblichen Hauptfigur Waris Dirie im Zusammenhang mit FGC (Female Genital Cutting). Der Film hat transkulturelle Inhalte, nachdem Waris von Somalia nach London emigriert. Es kommt es zu einem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Ethnien und Kulturen, wodurch Differenzen entstehen. Diese können sowohl Chance als auch Problem sein (Faulstich 2008, 208). Hier setzt mein Erkenntnisinteresse ein. Bei bisherigen Rezeptionen von "Wüstenblume", dieses im deutschen Sprachraum vielgesehenen Films, hat mir eine Annäherung aus der feministischen postkolonialen Theorie gefehlt, die sich mit diesen im Film gezeigten Differenzen auseinandersetzt. Diese Lücke möchte ich gerne schließen. Fast alle Rezensionen im Zusammenhang mit "Wüstenblume" fokussieren sich auf das Thema FGC, doch setzen sich nicht gezielt mit der Darstellung und Repräsentation von Waris auseinander. Um kritische Forschungsfragen zu formulieren, regt De Vault dazu an, dem Fehlenden Aufmerksamkeit entgegenzubringen: "paying attention to what is missing" (De Vault 1999, 208). Es geht dabei um Identifizierung der Frage, die nicht gestellt wird. Diese Frage zu formulieren und zu beantworten ist aus einer feministischen Standpunkttheorie sinnvoll(mehr zur Feministischen Standpunkt Methodologie in Kapitel 3.1).

Somit lässt sich folgende Forschungsfrage formulieren:

Wie wird Differenz anhand der Entwicklung der Figur Waris im Spielfilm "Wüstenblume" dargestellt und repräsentiert?

Das folgende Kapitel 2 liefert die theoretischen Bezüge, die nötig sind, um diese Frage zu beantworten. Im Kapitel 3 erläutere ich Methodologie und methodische Vorgehensweise der Untersuchung. Die qualitative Filmanalyse zur Beantwortung der Forschungsfrage findet sich in Kapitel 4. Resümee und Ausblicke folgen in Kapitel 5. Auch habe ich in dieser Arbeit in Kapitel 6 eine Reflexion inkludiert, die sich rückblickend mit meinem Forschungsprozess kritisch

auseinandersetzt. Kapitel 7 und 8 beinhalten die Bibliographie sowie den Anhang.

2 THEORETISCHE BEZÜGE

2.1 Feministische Medientheorie

Medien und Populärkultur sind fixer Bestandteil unseres täglichen Lebens im deutschen Sprachraum Europas. Schwer ist es, sich ihnen zu entziehen, sei es Internet, Fernsehen, Film oder Printmedien (um an dieser Stelle nur einige Formate aufzuzählen). Medienkonsum hat sich als selbstverständliche Alltäglichkeit etabliert. Hickethier gesteht vor allem Fernsehen und Film den Stellenwert der "wichtigsten Medien der gesellschaftlichen Kommunikation" (2001, 1) zu. Ebenso weist er darauf hin, dass das audiovisuelle Angebot beständig wächst (2001, 1).

2.1.1 Feminismus

Zunächst soll geklärt werden, was unter "feministisch" bzw. Feminismus verstanden wird. Es gibt unzählige Strömungen und Richtungen, die unter den Sammelbegriff Feminismus fallen (Notz 2011, 7). Deswegen wäre es falsch, von "einem" Feminismus zu sprechen. Sehr allgemein ausgedrückt geht es feministischen Bewegungen vor allem um antipatriarchale und gesellschaftsverändernde Konzepte und Maßnahmen (Notz 2011, 7). Geschlecht wird dabei als Faktor für Diskriminierung, Unterdrückung, Ausbeutung, Gewalt- und ökonomische Verhältnisse gesehen (Affront 2011, 7). Frauen* werden meist nicht vordergründig als Opfer, sondern als Akteurinnen* und Handelnde verstanden (Notz 2001, 9), worin das große emanzipatorische Potential des Feminismus liegt. Neben der Emanzipation wird auch nach Freiheit und Gleichheit gestrebt, und es soll für die Rechte der Frauen* eingetreten werden (Notz 2011, 12). Ultimatives Ziel ist eine von Sexismus, Rassismus, Gewalt und Unterdrückung befreite Welt (Notz 2011, 121). Der Begriff des Feminismus steht sowohl für eine politische Theorie, als auch für eine soziale Bewegung. Seit den 1970er und 1980er Jahren bezeichnet er auch eine wissenschaftliche Disziplin (Notz 2011, 13). In der feministischen Medientheorie basiert die

Auseinandersetzung mit Medientheorie demnach auf einer kritischen Sichtweise, die in 1. Linie emanzipative Anliegen von Frauen* vertritt und auf geschlechtsspezifische Strukturen sensibilisiert ist.

2.1.2 Was ist ein Medium?

Während meist von Medien im Plural gesprochen wird, kommt es im Singular als Medium eher selten vor.

Die ursprüngliche Bedeutung des lateinischen Begriffes "Medium" ist "Mittel" (Böhn&Seidler 2008, 16). So steht "Medium" für alle Mittel, die im Prozess des Kommunizierens angewandt werden (Hickethier 2001, 7). Der universale Medienbegriff beinhaltet alles, "was in irgendeiner Form vermittelt zwischen getrennten Dingen, Personen etc." (Böhn&Seidler 2008, 16).

Hickethier weist auf eine Unterteilung auf technischer Ebene in primäre, sekundäre und tertiäre Medien hin (vgl. auch Pross 1972). Unter primären Medien werden z.B. Sprache, Mimik und Gestik verstanden. Diese alle liegen dem menschlichen Körper inne, es bedarf keinerlei Zusätze von außen. Sekundäre Medien benötigen ein Gerät, um produziert zu werden, wie z.B. Schreib- und Druckmedien oder Plakate. Um diese Medien zu konsumieren, brauchen die Rezipierenden allerdings keine Hilfsmittel. Tertiäre Medien sind sowohl auf der Produktions- als auch auf der Rezeptionsebene auf ein Gerät angewiesen und werden somit als "technische Medien" verstanden. Dazu zählen z.B. Film, Fernsehen und Radio (Hickethier 2001, 7-8).

Aufgrund der technischen Hilfsmittel, derer ein Film bedarf, wird diese Art der Kommunikation als indirekte Kommunikation zwischen Menschen bezeichnet (Mikos 2008, 21). Ein Film richtet sich außerdem an eine anonyme Masse und wird daher unter den Begriff "Massenmedien" gereiht (Mikos 2008, 21). Fuxjäger versteht unter Massenmedien Medien, "die sich zur massenhaften Verbreitung von Informationen eignen - Buch, Zeitung, Zeitschrift, Hörfunk, Schallplatte, Fernsehen, Kino, CD-ROMs, Internet etc. (Fuxjäger 2005, 11). Diese Aufzählung kann heutzutage mindestens um diverse Social Media Kanälen ergänzt werden.

Der Kommunikationsprozess, der über das Medium Film stattfindet, passiert idealerweise zwischen Produzent*in und Rezipient*in (Faulstich 2008, 19). Mikos

(2008, 27) weist darauf hin, dass sich diese Form der Kommunikation auch verändern kann, z.B. wenn der Film zu direkten Gesprächen z.B. unter Freund*innen anregt. Oder etwa diese Arbeit, die sich basierend auf Film als tertiäres Medium zum sekundären Medium entwickelt.

Nachdem der Begriff des Mediums geklärt ist, kann mit feministischer Medientheorie fortgesetzt werden.

2.1.3 Androzentrische Perspektive

Feministische Kritik an Massenmedien umfasst in erster Linie, dass aus einer androzentrischen Perspektive berichtet wird. Affront, ein feministisches Kollektiv, definiert Androzentrismus folgendermaßen: "Die Setzung von Männlichkeit als Norm, als Maßstab. Gesellschaftliche Orientierung am Männlichen." (Affront 2011, 281). So werden männliche Perspektiven verbreitet und als Norm gehandelt. Im Vorwort des Buches "Feministische Medien. Öffentlichkeiten jenseits des Malestream" (2008) wird in der Einleitung zur "viel beschworenen Objektivität von Berichterstattung" angemerkt:

"Feministische Medienmacherinnen haben sie als Androzentrismus entlarvt. Damit wurden auch klassisch journalistische Qualitätskriterien, wie sie in traditionellen Medien angewandt werden, in Frage gestellt - allen voran die vorgebliche Trennung von Nachricht und Meinung." (Susemichel, Rudigier&Horak 2008, 10)

Der Umstand der androzentrischen Perspektive ist kein neues Phänomen, sondern lässt sich weit zurückverfolgen. Lerner, eine 1938 aus Österreich emigrierte Historikerin, weist darauf hin, dass auch über Geschehnisse der Vergangenheit traditionsgemäß nach männlichen Wertmaßstäben von Männern berichtet wurde (Lerner 1994, 170). Sie folgert: "Frauen wurden kaum erwähnt. Die Frauen der Vergangenheit waren anonym, unsichtbar und deshalb unwichtig (...)" (Lerner 1994, 170). Dass Frauen* und deren Anliegen sowohl in der Geschichtsschreibung als auch in modernen Massenmedien wenig präsent sind, liegt aber nicht daran, dass sie nicht aktiv und konstruktiv wirkten und wirken, sondern ganz simpel an der fehlenden bzw. ungenügenden Berichterstattung darüber. Die Journalistin Kalmbach merkt an: "In den herrschenden Medien werden Frauen unsichtbar gemacht" (Kalmbach 1994, 56). Sie kritisiert, dass Medieninhalte "fast ausschließlich von Männern bestimmt, also aus einer

vorwiegend männlich geprägten Lebens- und Vorstellungswelt heraus dargestellt" (Kalmbach 1994, 59) werden.

Als Grund dafür gilt eine patriarchal geprägte Gesellschaft. So wurde schon im Mittelalter Frauen der Zugang zu Latein verwehrt, was damals als wichtiges Wissen und Ausdrucksmittel galt. Die Beherrschung von Latein war mit Macht verbunden, und somit war diese den Männern vorbehalten (Lerner 1994, 170). Auch die 1365 gegründete Universität Wien ließ erst 1897, ganze 532 Jahre später, erstmals Frauen als ordentlich inskribierte Studierende zu (Universität Wien, o.J., www.univie.ac.at). Aus diesen ungleichen Zugangsstrukturen ergaben sich wieder neue Hierarchien, die sich bis heute verfolgen lassen können. Lerner sieht den Versuch, Frauen von Wissen und intellektueller Ausbildung auszuschließen, als wesentlichen Bestandteil des Patriarchats an. Dieser Versuch ist, wie man nachverfolgen kann, leider oft genug gelungen (Müller 2013, 171). Als Reaktion darauf muss feministisches Bewusstsein "Zugang zu und die Distribution von Wissen" mit einschließen (Müller 2013, 171).

Ein konkreter Punkt feministischer Medientheorie ist die Kritik an Rollenbildern, die repräsentiert werden. So kommentiert Kalmbach dazu:

"Öffentlichkeit wird auf Grundlage des männlichen Wertesystems definiert und dargestellt, das heißt Welt wird mit dem männlichen Blick aus einem männlichen System heraus gesehen, das bedeutet, die Frau wird als 'Partnerin' des Mannes, also auf ihn bezogen, als Mittelschichtfrau, nicht berufstätig oder in einem typischen Frauenberuf und unpolitisch dargestellt. Rollenklischees verfestigen sich zum einen über das, was dargestellt wird, und das, was verschwiegen wird." (Kalmbach 1994, 60)

Schmerl stellte schon 1985 fest, dass Frauen* in den Medien nicht nur unterrepräsentiert sind, sondern auch einseitig dargestellt werden (Schmerl 1985, 109). Ebenso die Verwendung der rein männlichen Bezeichnung vor allem in Printmedien für z.B. Personen, die einen bestimmten Beruf ausüben, erzeugt unausgewogene Rollenbilder. So wird z.B. oft von Ärzten (sic!) gesprochen, auch wenn Frauen* darunter sind, und von Krankenschwestern (sic!), auch wenn Männer darunter sind. Dies erzeugt bestimmte Stereotype und Hierarchien, die an Geschlecht gebunden sind. McCabe (2004, 6) argumentiert, dass Frauen* dadurch sozialisiert werden, einen minderwertigen sozialen Status zu akzeptieren.

Eine feministische Medientheorie soll letztendlich dazu beitragen, Geschlechterhierarchien aufzulösen (Kalmbach 1994, 62). Das erhofft man sich in der Praxis durch feministische Medienarbeit zu erreichen. Das Ziel dabei ist, "zu einer möglichst differenzierten und vielfältigen Medienlandschaft" beizutragen (Sussemichel, Rudigier und Horak 2008, 9). Diese soll Alternativen zum momentan vorherrschenden "Malestream" bieten.

Sussemichel, Rudigier und Horak, alle drei für feministische Medien tätig, bringen es auf den Punkt:

Feministische Medien können etwas bewirken. Denn sie waren und sind ein zentrales Element feministischer Bewegungen. (...) Sozialer Wandel ist ohne Alternativmedien undenkbar, ohne mediale Diskussion und Zirkulation sind gesellschaftliche Veränderungen nicht möglich. (...) Ob Transparent, Flugblatt, Slogan an der Wand, klassische Zeitung, Radio, Film und Fernsehen oder Internet-Blog: Der feministischen Arbeit mit all diesen medialen Mitteln ist es zu verdanken, dass zumindest Themen wie familiäre Gewalt oder geschlechtsspezifische Einkommensunterschiede inzwischen auch in Mainstream-Medien vorkommen" (Sussemichel, Rudigier&Horak 2008, 10)

2.2 Feministische Filmtheorie

Nachdem mein Untersuchungsgegenstand ein Spielfilm ist, möchte ich explizit auf feministische Filmtheorie eingehen.

Zu Beginn ist anzumerken, dass feministische Medien- bzw. Filmtheorie nach wie vor Gebiete sind, die (noch) nicht in die gängige Wissenschaft eingegliedert sind. So stieß ich z.B. bei meiner Recherche auf Werke des herkömmlichen Kanons, in denen feministische Theorie wenig bis gar nicht erwähnt ist. Um Inputs zu diesen Gedankenströmungen zu bekommen, muss man zu explizit feministischen Werken greifen, die eine alternative gesonderte Informationsquelle zur möglicherweise androzentrisch und eurozentrisch geprägten Mehrheit der Quellen darstellen.

McCabe zufolge ist feministische Filmtheorie aus dem Bedürfnis heraus entstanden, "the inherent sexism withing the language and stereotypical images as well as institutions concerned with perpetuating such thinking" zu adressieren (McCabe 2004, 113). Feministische Filmtheorie ist ein weitläufiger Begriff, der viele einzelne Themengebiete und Fragen miteinbezieht. So verweist McCabe auf Psychoanalyse, Postkolonialismus und Queer Theory, um nur einige zu

nennen, als bedeutende Felder der feministischen Filmtheorie (McCabe 2004, 1). Sie setzt sich z.B. mit institutionalen Strukturen des Filmeschaffens, kultureller Produktion, Kategorien der Repräsentation, Geschlechter Stereotypen, Herrschaftsverhältnissen, historischer (Un)Sichtbarkeit, Identifikationsprozessen und mit dem Begriff des Begehrens auseinander (McCabe 2004, 1). Feministische Filmtheorie wird als Produkt der zweiten Welle der Frauenbewegung gesehen, die in den 1960er Jahren begann und geografisch im Westen Europas und in den U.S.A. verortet wird (Chaudhuri 2006, 4).

Allgemein zu Film ist folgendes zu sagen: Gegen Ende des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstand das damals neue Medium Film (Ludes 2003, 62). Es stellt technisch gesehen eine Weiterentwicklung der Fotografie dar und kann exakt ausgedrückt als "Bewegte Bilder", bzw. in der englischen Sprache als "motion picture" bezeichnet werden (Fuxjäger 2005, 12). Auf inhaltlicher und formaler Ebene orientiert es sich an der Erzählliteratur, an Traditionen aus der Bildkunst und am Theater (Böhn&Seidler 2008, 104). Aufgrund dieser verschiedenen Einflüsse wird es als hybrid angesehen (Böhn&Seidler 2008, 112). 1894 wurden die ersten Filme von einem französischen Brüderpaar namens Lumière gedreht (Ludes 2003, 62). Wurden zu Beginn nur Stummfilme produziert, so zählt das Medium des Films mittlerweile zu den audiovisuellen Medien, da heutzutage gewöhnlicher Weise Bilder und Töne vermittelt werden (Fuxjäger 2005, 11).

2.2.1 Bechdel Test

Wie schon erwähnt ist einer der feministische Kritikpunkte an Medien das fehlende bzw. mangelnde Vorkommen von Frauen* und die damit verbundene Fortschreibung patriarchaler Strukturen. Hier möchte ich auf den "Bechdel Test" hinweisen, der sich mit dieser Thematik auseinandersetzt und sich in den letzten Jahren in der feministischen Filmwelt etabliert hat.

Sciretta (2010, www.slashfilm.com) erklärt, dass der Bechdel Test aufzeigt, wie selten Hollywood Produktionen komplexe weibliche Figuren beinhalten. Er ist wichtig, da er auf dieses ernst zu nehmende und fortdauernde Problem der Filmindustrie aufmerksam macht. Der Test ist auf die Künstlerin Alison Bechdel zurückzuführen. Im Rahmen ihrer Comicserie "Dykes to Watch Out For" gibt es

eine Episode namens "The Rule" aus dem Jahre 1985, in der eine Figur ihrer Freundin von drei Voraussetzungen erzählt, die ein Spielfilm erfüllen muss, damit sie ihn sich ansieht (Sciretta 2010, www.slashfilm.com). Diese drei Voraussetzungen haben sich mit der Zeit in der feministischen Filmwelt als Bechdel Test etabliert: "1. It has to have at least two [named] women in it, 2. Who talk to each other, 3. About something besides a man" (Bechdel Test o.J., www.bechdeltest.com). Viele Spielfilme erfüllen diese scheinbar banalen Kriterien jedoch nicht. Das zeigt, wie unterrepräsentiert oder gar ausgeblendet Frauen und ihre Leben in populären Spielfilmen sind. Auf der Plattform Feminist Frequency wird explizit darauf hingewiesen, dass auch ein Bestehen des Bechdel Tests keine Garantie dafür gibt, dass ein Film als feministisch einzustufen ist (Feminist Frequency 2009, www.feministfrequency.com). Ein Film, der den zuvor genannten Kriterien entspricht, kann durchaus sexistische und stereotype Repräsentationen beinhalten. Vielmehr liegt der Schwerpunkt des Bechdel Tests darin, die in einem Film dargestellten Geschlechter-Verhältnisse anhand der drei angeführten simplen Fragen einzuordnen. Weiterführende Aussagen bedürfen zusätzlicher Analysen.

2.2.2 "Images of Women"

"Images of Women", eine sogenannte einflussreiche U.S.amerikanische Strömung der feministischen Filmtheorie, beschäftigt sich stark mit der Frage der Darstellungen von Frauen und deren Körper. Er ist soziologisch geprägt und untersucht die weiblichen Figuren im Film auf ihren Bezug zur Realität und beschreibt, wie Stereotype konstruiert werden und ob diese als positive oder negative Rollenmodelle für Frauen* eingestuft werden können (Chaudhuri 2006, 8). Oftmals können dabei bestimmte weibliche Rollenmodelle festgemacht werden, z.B. die "glamour goddess", die "femme fatale", die Ehefrau, der Vamp, oder die selbstaufopfernde Mutter. Diese vereinfachten Rollenmodelle von Frauen* im Film finden ihren Ursprung in patriarchalen Denkweisen und Blickwinkeln - in männlicher Dominanz (McCabe 2004, 7). Dass die Frau* in Spielfilmen oft als Sexobjekt und/oder als Opfer porträtiert wird, sieht McCabe als Hinweis auf die Angst der Männer* vor dem Verlust ihrer sozioökonomischen und sexuellen Macht (McCabe 2004, 8).

2.2.3 Psychoanalyse, Feminismus und Film

Doch nicht nur Darstellungen, sondern auch Darstellungsweisen, die filmtechnische Aspekte wie Licht, Schnitt und Kamera inkludieren, gehören kritisch untersucht. Claire Johnston war eine Vorreiterin dieses Ansatzes (vgl. Johnston 2000). Chaudhuri fasst ihn in Bezug auf die zuvor ausgeführte Strömung der "Images of Women" folgendermaßen zusammen:

"First of all, in claiming that cinema holds up a mirror to reality, they assume that cinema is a transparent medium of communication. Johnston rejects the sociological approach, which evaluates filmic images of women in relation to "real" women, because cinema is an *artificial* construction, which mediates "reality" with its own signifying practices. Images appear on our screen transformed by processes of disguise and displacement similar to those uncovered by psychoanalysis. In other words, they appear coded, requiring the help of psychoanalysis and other theorists to *decode* them. Johnston emphasizes that cinema is not a transparent window onto the world but a method of communication in which meanings are formed in and by the films themselves." (Chaudhuri 2006, 22.23)

Aus diesem Zitat geht der Bedarf an Psychoanalyse und anderen Methoden hervor, um Filme dekodieren und "lesen" zu können. Laura Mulvey, eine britische feministische Filmtheoretikerin, hat mit "Visuelle Lust und narratives Kino" (1998, bzw. im englischen Original "Visual Pleasure and Narrative Cinema" erstmals 1975 erschienen) einen bahnbrechenden Text geschrieben, in dem sie sich mit Strukturen der filmischen Blicke auseinandersetzt. Männliche Fantasien bestimmen die Repräsentation von Frauen* als Objekte, wodurch im Film patriarchale Gesellschaftsstrukturen fortgeschrieben werden. In ihren Ausführungen lehnt sich Mulvey an psychoanalytische Theorien an. Die Psychoanalyse übt seit den siebziger Jahren wesentlichen Einfluss auf filmtheoretische Ansätze aus (Eder 2008, 52). Juliet Mitchell schuf mit ihrem Buch "Psychoanalysis and Feminism", das 1974 erschienen ist, den erstmaligen Zugang zur Verknüpfung von Psychoanalyse und feministischen Ansätzen (vgl. Mitchell 1990). Davor waren vor allem Sigmund Freuds Thesen nicht gut von feministischen Denker*innen angenommen worden (Millett 1977, 178). Mulveys Aufsatz fällt zeitlich mit der "Women's Liberation" Bewegung in Großbritannien zusammen, worin Chaudhuri einen Zusammenhang sieht (2006, 2). Feministisches Gedankengut fand damals verstärkt Ausdruck.

2.2.4 Laura Mulveys "male gaze"

Mulvey geht von einem "male gaze", also einem "männlichen Blick" aus, aus dessen Sicht alle Zuseher*innen einen Film erleben. Dieser wird durch den Blick der Kamera auf die Handlung maßgeblich beeinflusst und basiert auf Skopophilie, der Lust am Schauen, ein von Freud geprägter Begriff. Film bietet Platz für Skopophilie: Andere Leute werden zu Objekten reduziert und dabei dem neugierigen Blick ausgesetzt, der auch Kontrolle ausübt und dadurch Machtpotenzial in sich birgt. Es bringt Lust, jemand anderen als Objekt anzuschauen (Mulvey 1998, 393). Die Lust am Schauen kann zudem noch in Binaritäten präzisiert werden: aktiv/männlich und passiv/weiblich. Die Frau* wird in ihrer passiven Rolle objektifiziert:

"In der Frauen zugeschriebenen exhibitionistischen Rolle werden sie gleichzeitig angesehen und zur Schau gestellt, ihre Erscheinung ist auf starke visuelle und erotische Ausstrahlung zugeschnitten (...). Die Frau als Sexobjekt ist das Leitmotiv jeder erotischen Darstellung (...). Der Blick ruht auf ihr (...)." (Mulvey 1998, 397)

Konventionelle Nahaufnahmen auf Gesicht und/oder Körperteile der Frau* legen diese Zurschaustellung offen. Sie bringen den Faktor Erotik in dem Film ein.

"Im Extremfall kann das zur Perversion werden: bei zwanghaften Voyeuren oder Spannern, die einzig durch aktives, kontrollierendes Beobachten, durch Objektivierung des Anderen, sexuelle Befriedigung erlangen können." (Mulvey 1998, 393)

Elsaesser und Hagener führen die Filme "As Seen Through a Telescope" (UK 1900, G.A. Smith), "The Gay Shoe Clerk" (US 1903) und die sogenannten französischen "Schlüssellochfilme" als frühe offene Beispiele für den erkundenden Blick phallischer Natur an, sowie Filme des deutschen Expressionismus um die 1920er Jahre: "Es sind Männer, die den Körper von Frauen mit den Augen abtasten." (Elsaesser und Hagener 2007, 108). Allen und Smith fassen es kompakt folgendermaßen zusammen: "For the position of the film spectator who 'identified' with the 'gaze' of the camera and mistook representation for reality was a masculine (patriarchal) one, in contrast to which 'woman' appeared as an object rather than a subject of the gaze." (Allen & Smith 1997, 241-242)

Film vermittelt den Eindruck, Einsicht in eine private Welt zu erhalten. Meist wird ein Film als Zuseher*innen in einem dunklen Raum erlebt, man selbst ist

unbeobachtet, während der Film im Mittelpunkt steht, der offen und hell ist und verfolgt werden will mit all seinen Protagonist*innen. Ein scheinbar heimliches Betrachten anderer Personen ist möglich (Elsaesser und Hagener 2007, 122). Es handelt sich um eine Form von Voyeurismus, schließt Mulvey (1998, 394).

Einen weiteren Grund für die Faszination am Filme Rezipieren sieht Mulvey in dem Kontrast zwischen Bild und Selbstbild. Dabei beruft sie sich auf Lacans Spiegelstadium. Film projiziert das Ich-Ideal (Mulvey 1998, 394-395). Während also weibliche Figuren als Objekte dem männlichen begehrenden Blick ausgesetzt sind, erscheinen männliche Figuren als aktive Handlungsträger und Identifikationsmöglichkeiten. Zuschauer*innen wird eine Rezeptionshaltung aufgedrängt, die von Männern* für Männer* gemacht ist.

Die lustbringenden Strukturen des Konsumierens von Filmen nach Mulvey kurz zusammengefasst:

"Die erste, skopophilische, resultiert aus der Lust, eine andere Person durch Anschauen als Objekt sexueller Stimulation zu benutzen; die zweite, entwickelt durch Narzißmus (sic!) und die Konstitution des Egos, erwächst aus der Identifikation mit dem Bild, das gesehen wird." (Mulvey 1998, 395-396)

Kritik an Mulveys These beinhaltet das Argument, dass ihre Theorien auf einer heterosexuellen Identifikationsnorm basieren, die homosexuelles Begehren sowie Identifizierungen jenseits von Mann* und Frau* nicht berücksichtigen (Elsaesser und Hagener 2007, 123-124). Binäre Kategorien werden reproduziert statt dekonstruiert. Ein weiterer Kritikpunkt ist, dass die Theorie auf einem Weißen Blick basiert und weibliche, nicht Weiße Aktionen des Zusehens ausgeblendet werden. Hooks verweist auf einen "oppositional gaze", der von einem Schwarzen Publikum ausgeübt wird (vgl. Hooks 1992). Mehr zum Thema "race" in der feministischen Filmtheorie folgt in kommenden Unterkapiteln.

Viele feministische Filmtheoretiker*innen haben auf Mulveys "Visual Pleasure and Narrative Cinema" aufgebaut. So legt z.B. Kaja Silverman den Fokus des "male gaze" auf die Rolle der weiblichen Stimme im Film (vgl. Silverman 1988). Weitere bekannte Namen der feministischen Filmtheorie inkludieren Teresa de Lauretis, Tania Modleski, Mary Ann Doane, E. Ann Kaplan, Gertrud Koch und Barbara Creed. Auch Mulvey selbst entwickelte ihre Thesen über die Jahre weiter (vgl. Mulvey 1996).

2.2.5 Filmsemiotik

Mit der Psychoanalyse nimmt auch die Semiotik einen großen Platz in der Filmtheorie ein. Unter semiotischer Bildtheorie versteht man die Lehre der Zeichen. Ferdinand de Saussure, ein Sprachwissenschaftler, kam zu dem Schluss, dass Sprache auf einem System bzw. einer Struktur von Zeichen basiert. Dazu entwickelte er folgendes Modell: Auf der einen Seite ist der Signifikant bzw. das Bezeichnende (z.B. "Baum"), und auf der anderen Seite findet sich das Signifikat bzw. das Bezeichnete (z.B. die Vorstellung von dem, das allgemein unter "Baum" verstanden wird). Für Saussure ist der Aspekt wichtig, dass ein Zeichen erst durch Ausdruck und Vorstellung bedingt zum Zeichen wird - es ist nicht natürlich gegeben, sondern basiert auf gesellschaftlichen Konventionen. Durch diese Zeichen, bzw. Kombinationen von Zeichen, werden bestimmte Bedeutungen erzeugt (vgl. de Saussure 2001). Ein semiotisches Lesen eines Films erkennt Bilder als visuelle Zeichen, die eine Bedeutung transportieren. Es untersucht, wie diese Bedeutungen erzeugt werden, und wie filmspezifische Codes wie Beleuchtung, Schnitt, Kamerawinkel, Dialog, Handlung etc. dazu beitragen (Chaudhuri 2006, 24).

Roland Barthes ist eine weitere Schlüsselfigur der Semiotik. Er ging davon aus, dass das Leben von Zeichensystemen geprägt ist. Diese Systeme bestehen aus Denotation, der deskriptiven Ebene, und Konnotation, der interpretativen Ebene. Jedes Zeichen hat eine konnotative Bedeutung, die als "unbewusste", versteckte Bedeutung verstanden werden kann. Meist ist diese historisch und kulturell geprägt (vgl. Barthes 2012).

Nimmt man z.B. eine Frau* als Zeichen in einem Film, so lautet ihre denotative Bedeutung: Mensch mit dem Potential, ein Kind zu gebären. Ihre konnotative Bedeutung laut feministischer Filmtheorie ist folgende: Frau* als Objekt der männlichen Begierde (z.B. siehe oben: Mulveys "male gaze"). Die Frau* wird Zeichen dessen, was sie aus männlicher Sicht darstellt, während sie auf der denotativen Ebene absent ist. Der Einfluss patriarchaler Strukturen wird sichtbar. So werden die Zeichen im Film auf der semiologischen Ebene auf ihre konnotative Bedeutung hin untersucht, um die Präsenz und Herkunft dieser bewusst zu machen, und als weiteren Schritt nicht als natürlich gegeben

anzunehmen, sondern zu hinterfragen und zu dekonstruieren (Chaudhuri 2006, 26). Auch hier war Johnston diejenige, die die Grundarbeit für die feministische Analyse der Frau* als Zeichen im Film lieferte (vgl. Johnston 2000).

Zusammenfassend: Die Semiotik kann versteckte Bedeutungen im Film aufdecken. Damit trägt sie zur feministischen Filmtheorie bei, indem sie bestimmten Zeichencodes Sinn zu geben versucht. Außerdem erlaubt sie, die Darstellungen und Darstellungsweisen von Frauen* im Film auf einer tieferen Ebene zu analysieren.

2.2.6 Cultural Studies und "Othering"

Zur Analyse tieferer Bedeutungen im Film muss der Begriff "Othering" erklärt werden, der in erster Linie den Cultural Studies zugeschrieben wird. Zunächst einmal sollen kurz die Cultural Studies vorgestellt werden. Diese werden als eine wissenschaftliche Denkrichtung verstanden, die kulturkritische Überlegungen unter anderem mit den schon vorgestellten Konzepten der Psychoanalyse und der Semiotik verbinden, um einen Text (z.B. einen Film) zu untersuchen und dessen soziokulturelle Bedeutung erklären zu können. Sie sind eine Zusammensetzung verschiedener theoretischer und methodischer Ansätze (Angerer und Dorer 1994, 21). McCabe charakterisiert die Cultural Studies folgendermaßen:

"Rooted in a post-Marxist concern with the subversive capabilities of cultural practices and mass culture, cultural studies-inspired scholarship was committed to understanding popular culture and questions of consumption. Textual analysis combined with an acute awareness of the specific historical and socio-cultural context defined this interdisciplinary methodology. (...) Combining theory with the political, it found new ways of thinking about how ideology produced meaning in, and constituted individuals as subjects within, cultural institutions, texts and practices." (McCabe 2004, 38-39)

Wichtig ist, dass dabei die Rezipierenden im Vordergrund stehen. Diese interpretieren Texte "je nach eigenen Bedürfnissen ethnischer und gesellschaftlicher Position sowie dem individuellen Lebenskontext" entsprechend unterschiedlich (Angerer und Dorer 1994, 22). Pajaczkowska und Young gehen auf diesen Punkt besonders in Bezug auf Film und Identifikation ein:

"Film and literature employ the viewer/reader's identification, providing characters and situations which are introjected and become part of the reader's imaginative world. Similarly, the reader projects onto the text, either its characters or its scenario, aspects of

his or her own experience, fantasy or memory which brings the texts 'to life' or endows them with meaning." (Pajaczkowska und Young 2000, 359)

Unter dem Prozess des Othering versteht man die Marginalisierung von Minderheiten, in dem man sie in Bezug auf die Mehrheit, die als Norm anerkannt wird, definiert. Diese Minderheiten weichen von der Norm ab und werden als "The Other" markiert (Ott und Mack 2010, 145). Identität wird über Differenz, bzw. über Abgrenzung zum Anderen konstruiert. Sie wird darüber verhandelt, was man "nicht ist " (Lutter und Reisenleitner 2008, 97). So ergibt sich ein "Wir" und dessen Gegenpol, "The Other". Das feministische Kollektiv Affront versteht unter "Andern/verändern/geändert werden" einen "Prozess, bei dem Menschen durch Zuschreibungen 'fremd', zu Fremden, zu 'Anderen' gemacht werden. Der Begriff kommt von Englisch 'othering'." (Affront 2011, 281).

Differenzen können in vielen Kategorien verortet sein: Ethnizität, race, class, gender,... Damit haben die Cultural Studies, bzw. das Konzept des Othering, neue Impulse in die feministische Filmanalyse gebracht: "class, gender identity, sexual orientation, regional identity, race and ethnicity, and personal experience" (McCabe 2004, 39). Vereinfacht gesagt, sozial privilegierte Gruppen (z.B. Männer*, Weiße, Reiche, Heterosexuelle, Menschen mittleren Alters) dominieren über marginalisierte Gruppen (z.B. Frauen*, Nicht-Weiße, Arme, Homosexuelle, ältere Menschen) (Ott und Mack 2010, 146). Differenz und Identität sind somit "Effekte von Macht" (Lutter und Reisenleitner 2008, 98).

Eine Form des Othering wird als "Exoticism" bezeichnet. Darunter wird die Verbreitung und Konsumation von Bildern bzw. Vorstellungen anderer Länder verstanden, die Kulturen romantisieren oder mystifizieren. Oft entstehen dabei Zuschreibungen wie z.B. primitiv, animalisch, rückständig. Exoticism schafft Hierarchien und positioniert nicht-Weiße Gruppen als minderwertig gegenüber Weißer, "zivilisierter" Gruppen. Als Beispiel dafür nennen Ott und Mack Ausgaben des Magazins National Geographic, in denen Reiseberichte Merkmale des Othering aufgrund von Exoticism aufweisen (2010, 146).

Othering, Differenz und Exoticism verstärken Privilegien und hegemoniale Annahmen. Wie diese Prozesse genau arbeiten, wird in diesem Kapitel folgend

anhand von Beispielen des Othering basierend auf verschiedenen Kategorien (gender, race) erklärt.

2.2.7 Simone de Beauvoirs "The Other"

Simone de Beauvoirs "The Second Sex" aus dem Jahre 1949, das bis heute wenig an Aktualität verloren hat, analysiert das Geschlechterverhältnis in der Gesellschaft und zeigt, wo die historischen Wurzeln weiblicher Unterdrückung und Exklusion liegen. Beauvoir geht davon aus, dass "die Frau" konstruiert ist und auf das Patriarchat zurückzuführen ist. Sie ruft zur Emanzipation auf und bringt Ansätze zur Dekonstruktion patriarchaler Verhältnisse und Befreiung aus der Geschlechterasymmetrie (vgl. Beauvoir 2011). Das Werk gilt als Grundlage der westeuropäischen Frauenbewegung in der Nachkriegszeit (Notz 2001, 71). Es ist der direkte Einfluss von Beauvoirs Thesen auf Mulvey und ihren "male gaze" erkennbar (Chaudhuri 2006, 4). Beauvoir sagt, dass Männer* die Position als Subjekt für sich beansprucht und Frauen* in die Position des objektifizierten "Other" gedrängt haben: "She determines and differentiates herself in relation to man, and he does not in relation to her; she is the inessential in front of the essential. He is the Subject; he is the Absolute. She is the Other" (Beauvoir 2011, 6). Die Frau* wird im Vergleich zum Mann* als "The Other" gesetzt, abweichend von der Norm des Mann* Seins. Ihre Identifikation ist an den Mann* gekoppelt bzw. von ihm abhängig (McCabe 2004, 3).

"One is not born, but rather becomes, woman. No biological, psychical or economic destiny defines the figure that the human female takes on in society; it is civilisation as a whole that elaborates this intermediary product between the male and the eunuch that is called feminine. Only the mediation of another can constitute an individual as an *Other*." (Beauvoir 2011, 293)

Beruft man sich auf die Filmsemiotik, so lässt sich die konnotative Bedeutung der Frau* im Film als Objekt der männlichen Begierde noch mit folgender nach Beauvoir ergänzen: Frau* als "The Other".

2.2.8 race in der feministischen Filmtheorie

Einer der Kritikpunkte an der psychoanalytischen Filmanalyse ist, dass sie sich mit Machtgefällen basierend auf Geschlecht auseinandersetzt, die Erfahrungen von Frauen* in Bezug auf andere Kategorien wie race, Ethnizität, Klasse, Sexualität aber nicht miteinbezieht (Chaudhuri 2006, 3).

Bis in die 1990er Jahre waren unter Anderem die ethnischen, postkolonialen und race betreffenden Aspekte in der feministischen Filmtheorie absent (Kaplan 2000, 5). Jane Gaines merkte 1986 an, dass die psychoanalytische feministische Filmtheorie die Kategorie "race" nicht erkennt (Gaines 1986, 75). Sie bezieht sich dabei auf ihre Analyse des Films "Mahogany" (1975): "Quite simply, there are structures relevant to any interpretation of this film which override the patriarchal scenario feminists have theorized as formally determining." (Gaines 1986, 75-76). Sie argumentiert, dass nicht nur Geschlecht sondern auch andere Kategorien wie z.B. Klasse und race in die Analyse miteinbezogen werden müssen. Es lässt sich ein intersektionaler Ansatz erkennen. (mehr dazu im Kapitel 2.3.3). Ihre Kritik beinhaltet, dass feministische filmtheoretische Thesen von Weißen Feministinnen und deren Position ausgehen und dabei Schwarze Blickwinkel, die z.B. durch postkoloniale Theorie gegeben sind, außer Acht lassen(siehe auch Kapitel 2.3 feministischer postkolonialer Theorie).

2.2.9 Bechdel Test und race

Wie gerade ausgeführt ist es wichtig, feministische Filmtheorie nicht nur unter dem Aspekt von Gender zu sehen, sondern auch zumindest um die Kategorien race und ethnische Identität zu erweitern (McCabe 2004, 2). Aus dieser Überlegung heraus legt Johnson den oben vorgestellten Bechdel Test von gender auf race um. Ihre drei analogen Voraussetzungen sind folgende: "1. It has to have two POC [People Of Colour] in it, 2. Who talk to each other, 3. About something other than a white person" (Johnson 2009, www.theangryblackwoman.com). Johnson kritisiert, dass erstens nicht einmal eine Handvoll an ihr bekannten visuellen Medien diesen Test besteht, und zweitens ein Film auch trotz Erfüllen dieser drei Voraussetzungen durchaus rassistisch sein kann (Johnson 2009, www.theangryblackwoman.com).

Bezüglich des spärlichen Vorkommens von Schwarzen Personen in Mainstream Produktionen stellen Pajaczkowska und Young fest:

"Whites frequently attempt to make Blacks invisible in cultural production by ignoring or subordinating presence through crass stereotyping. This is reflected in the limited range of characterizations offered through cultural products and is self-evident on studying particular texts. White American reconstruction writers in particular portrayed a constant stream of brutal rapists, tragic 'mulattos' and sexually promiscuous Blacks (...)." (Pajaczkowska und Young 2000, 369)

Rainer kommt bei der Analyse der Serie "Star Trek - The Original Series: Raumschiff Enterprise" (USA 1966-1969) zu ähnlichen Schlüssen: Schwarze Männer* wirken im Hintergrund und haben kleine, unbedeutende Rollen, z.B. als Statist. Wird ihnen doch eine größere Rolle zugestanden, so lässt sich diese als "Bösewicht" oder "Opfer" beschreiben (Rainer 2003, 169-170). Rainer zählt auch die bekannten, um die Jahrtausendwende herum erschienenen Spielfilme "Der Gladiator", "Mission Impossible 2" und "Der Patriot" auf, in denen die Schwarze Figur "der anständige kleine Gehilfe des großen, weißen Helden" ist (Rainer 2003, 171). In Bezug auf die Figur des Sklaven in "Der Patriot" meint Rainer: "(...) der behinderte, symbolisch kastrierte, machtlose Schwarze vergrößert die Macht des weißen Helden ins Unendliche" (Rainer 2003, 171). Sie bezieht sich in ihrer Analyse hauptsächlich auf Männer*, da diese ergiebiger ist - Schwarze Frauen* kämen gar nicht oft genug vor. Als Beispiel einer Schwarzen Frau* nennt sie Uhura aus Star Trek. In ihrer Analyse der Figur erkennt sie weniger Rassismus, dafür umso mehr Sexismus (Rainer 1991, 166-169). Dennoch ist es positiv, dass in den 1960er Jahren eine so populäre Serie wie "Star Trek" eine Schwarze weibliche Nebenfigur inkludierte.

Mary Ann Doane beschreibt das Vorkommen von Schwarzen Frauen* im Hollywood Kino als "stark beschnitten" und "limitiert" (Doane 1991, 232). Schwarze Frauen* kommen am Rande vor, hauptsächlich als "servants" - als Beispiele nennt sie die Filme "The Great Lie" (1941), "Since You Went Away" (1944) und "The Reckless Moment" (1949) (Doane 1991, 233).

2.2.10 "Western gaze"

Othering auf Basis von race und Ethnizität kann innerhalb feministischer Filmtheorie mit dem "Western gaze" demonstriert werden. Dafür möchte ich auf Trinh T. Minh-ha's ersten Film, einen Dokumentarfilm namens "Reassemblage", der im Senegal aufgenommen und 1982 veröffentlicht wurde, eingehen. Er gilt als Beispiel für einen postkolonialen Filmbeitrag. Minh-ha fängt das Leben in einem Dorf ein und setzt sich dabei in dem Versuch, eine neue Art des filmischen Festhaltens des "Anderen" zu etablieren, kritisch mit früheren ethnografischen Beobachtungen auseinander. Im Gegensatz zu Spielfilmen, die den "male gaze" widerspiegeln, geht es bei Dokumentarfilmen um einen "Western gaze", der die

gefilmten Personen aufgrund ihrer äußerlichen, kulturellen, sprachlichen und gesellschaftlichen Unterschiede zur westlichen Norm zu "The Other" macht. Der "Western gaze" objektifiziert also nicht auf Basis von gender/sex, sondern auf Basis von Ethnizität und race.

Minh-ha's Ziel ist es, keinen Film "über" eine "Kultur" zu machen und auch nicht über die gefilmten Menschen zu sprechen, so wie man es von gewöhnlichen ethnografischen Dokumentarfilmen gewohnt ist. Sie lässt die Bilder für sich selbst sprechen. Das kann für die Zusehenden irritierend sein, da normalerweise erst erklärende Hinweise aus eurozentrischer Sicht ein Einordnen der unbekannteren Gewohnheiten der "anderen" gezeigten Kultur zulassen. Durch Minh-ha's Verzicht darauf, den dokumentarischen Szenen durch Kommentare mit der sogenannten "Voice of God" Bedeutung zu geben, wird das Verlangen der Zusehenden nach Bedeutung nicht befriedigt und durch diese Irritation erst aufgedeckt (vgl. Minh-ha 1989). Die voice-over Kommentare, die Minh-ha selbst spricht, beziehen sich nicht auf die visuellen Eindrücke, sondern sind generelle kritische Bemerkungen zu ethnografischem Film. Auf selbstreflexive Art versucht sie die Rolle der beobachtenden Person so objektiv und unbedeutend wie möglich zu halten. Im Laufe von "Reassemblage" macht sie folgende Kommentare: "Speak about.... about. The eternal commentary that escorts images." (28:52), "Just speak nearby." (38:18) und "Scarcely 20 years was enough to make 2 billion people define themselves as "underdeveloped." (33:33). Den aktiven/passiven Blick greift sie folgendermaßen auf: "Watching her through the lens. I look at her becoming me - becoming mine. Entering into the only reality of signs, where I myself am a sign." (21:11), "What I see is life looking at me." (34:35) und "I am looking through a circle in a circle of looks." (36:50). Minh-ha's Kommentare können auch als Versuch gesehen werden, den vorherrschenden Einsatz von männlichen voice-over Stimmen, den z.B. Silverman kritisiert (vgl. Silverman 1988), durch ihre weibliche voice-over Stimme zu untergraben.

"Reassemblage" ist ein wichtiges postkoloniales Dokument zur kritischen Annäherung an ethnografische Dokumentarfilme und der filmischen Darstellung des "Anderen", in diesem Fall des "African Other". Minh-ha versucht Unterschiede auf eine positive Art und Weise darzustellen, ohne diese dabei als "abweichend von der (eurozentrischen) Norm" zu markieren. Sie setzt sich

kritisch mit dem "Western gaze" auseinander, durch den Othering auf Basis von "difference" innerhalb der Kategorien race und Ethnizität betrieben wird (vgl. Minh-ha 1989).

2.2.11 The "Other films"

Für alle Filme, die von Hollywood-Cinema bzw. Mainstream-Cinema abweichen, werden eigene Kategorien geschaffen. So gibt es lesbian, queer, afrikanische etc. Filme. Werke, die außerhalb des europäischen und amerikanischen Raumes bzw. von Personen nicht europäischer oder amerikanischer Herkunft produziert werden, fallen in die Kategorie "World Cinema". Problematisch dabei ist, dass diese Bezeichnung eine Fremdzuschreibung ist, die aus Sicht wirtschaftlich ausgeprägter Länder erfolgt. Dadurch erfolgt die Einteilung in eurozentrisch und hierarchisch geprägte Binaritäten (Dennison und Lim 2006, 1-12).

An dieser Stelle möchte ich besonders auf afrikanische Produktionen eingehen, da mein Untersuchungsgegenstand filmische Darstellungen und Repräsentationen von Somalia beinhaltet. Bedingungen für afrikanische Filmschaffende sind schwer, in erster Linie aufgrund finanzieller und ausrüstungstechnischer Hürden. Im ganzen Kontinent Afrika, ohne Ägypten und Südafrika, wurden in den späten 1980er Jahren weniger als 20 Spielfilme jährlich produziert. Davon entstand die Mehrheit im Senegal unter dem Regisseur Ousmane Sembene - weibliche Akteur*innen sind sehr rar. Die meisten Länder haben seit ihrer Unabhängigkeit von den Kolonialstaaten in den frühen 1960er Jahren jeweils weniger als 10 Filme geschaffen. Viele dieser afrikanischen Regisseur*innen wuchsen unter dem Einfluss amerikanischer Filmproduktionen auf, da der regionale Markt von europäischen und amerikanischen Interessen kontrolliert war. Oft erhielten sie dann ihre filmtechnische Ausbildung in Europa (Thompson und Bordwell 1994, 625-628 und 789-791). Somit bestimmen ökonomische Verhältnisse und Zugang zu Bildung, wer privilegiert genug ist, um sich eine "Stimme" durch das Medium Film zu schaffen. Meist dreht sich die Handlung dieser wenigen in Afrika produzierten Filme um koloniale Konflikte (Thompson und Bordwell 1994, 789-792). Sie bieten eine Alternative zur eurozentrischen und amerikanischen Blickweise, die in gängigen Spielfilmen wiedergegeben wird. Die Filmproduktion in französisch-sprachigen afrikanischen

Kolonialstaaten z.B. wurde 1963 bis 1980 vom Französischen Ministerium für Kooperation unterstützt, allerdings wurden die Filme dann nur in Kreisen der Kulturzentren und nicht in kommerziellen Kinos gezeigt, was dazu führte, dass die Filme nur einem kleinen elitären Zuseher*innenkreis vorbehalten war (Thompson und Bordwell 1994, 625-626). Sie werden als "World Cinema" tituiert - sie laufen unter "Other films", abweichend von der Norm, und auch nicht der Masse zugänglich gemacht. In Thompson und Bordwells "Film History: An Introduction", einem als wichtig angesehenen Werk, wird von "Third World Cinema" gesprochen, das in einem extra Kapitel abgehandelt wird. Dies trägt dazu bei, hierarchische Verhältnisse fortzuschreiben.

2.2.12 Frauen* hinter der Kamera

Kritische Stimmen weisen darauf hin, dass nicht nur Frauen* vor der Kamera, sondern auch Frauen* hinter der Kamera Aufmerksamkeit im Rahmen feministischer Filmtheorie zusteht. Chaudhuri kommt zu dem Schluss, dass Regisseurinnen, Produzentinnen, Drehbuchautorinnen etc. nicht nur zahlenmäßig unterrepräsentiert sind im Vergleich zu ihren männlichen Pendants, sondern auch weniger Karrierechancen haben und bei der Verleihung wichtiger Auszeichnungen oft übergangen werden (Chaudhuri 2006, 6 bzw. Cliford 2012, www.moviesbywomen.com). Es gibt natürlich bekannte Regisseur*innen, z.B. Jane Campion, Sofia Coppola und Kathryn Bigelow - alle Weiß- , doch sind diese in der Minderheit. In Österreich sind Barbara Albert, Sabine Derflinger, Jessica Hausner, Nina Kusturica, Anja Salomonowitz und Mirjam Unger zu erwähnen, wobei diese Aufzählung keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt. Auch eine hohe Zahl an erfolgreichen Regisseur*innen allein garantiert keinen Paradigmenwechsel, wie man an Leni Riefenstahls Beispiel festhalten kann, die mit ihren Filmen unterdrückende patriarchale, hegemoniale und faschistische Ideale und Systeme unterstützt hat (McCabe 2004, 114). Dennoch gilt: "Increased numbers of women directors by themselves would not necessarily transform the dominant means of representation in films, but one is unlikely to occur without the other." (Chaudhuri 2006, 6). Eine Veränderung der momentanen patriarchalen Verhältnisse in der Filmwelt muss demnach auf mehreren Ebenen passieren, die sich idealerweise gegenseitig positiv beeinflussen und bestärken.

2.3 Feministische postkoloniale Theorie

Feministische postkoloniale Theorie setzt sich aus Begriffen zusammen, die zum besseren Verständnis zuerst separat erklärt werden. Feminismus, bzw. was genau unter "feministisch" zu verstehen ist, wurde bereits in Kapitel 2.1.1 erläutert.

2.3.1 Kolonialismus und Postkolonialismus

Als nächstes sollen Kolonialismus und Postkolonialismus definiert werden. Was genau ist Kolonialismus? Osterhammel bestimmt ihn auf exakte Weise folgendermaßen:

"Kolonialismus ist eine Herrschaftsbeziehung zwischen Kollektiven, bei welcher die fundamentalen Entscheidungen über die Lebensführung der Kolonisierten durch eine kulturell andersartige und kaum anpassungswillige Minderheit von Kolonialherren unter vorrangiger Berücksichtigung externer Interessen getroffen und tatsächlich durchgesetzt werden. Damit verbinden sich in der Neuzeit in der Regel sendungsideologische Rechtfertigungsdoktrinen, die auf der Überzeugung der Kolonialherren von ihrer eigenen kulturellen Höherwertigkeit beruhen." (Osterhammel 2006, 21)

Vordergründig ist, dass es um eine Herrschaftsbeziehung basierend auf wirtschaftlicher Ausbeutung und kultureller Fremdheit geht. Die Kolonisierten mussten sich an die Werte und Gepflogenheiten der europäischen Invasierenden anpassen. Diese Haltung wurde im 19. Jahrhundert durch die Annahme einer "Existenz angeblich unüberwindlicher 'rassischer' Hierarchien" verstärkt (Osterhammel 2006, 20). Der Glaube an die kulturelle Höherwertigkeit der Kolonisierenden nahm schon im 16. Jahrhundert seinen Ursprung, als das Erobern von Gebieten als "westliches Mandat zur 'Zivilisierung' der 'Barbaren' oder 'Wilden', als privilegiert zu tragende 'Bürde des weißen Mannes'" (Osterhammel 2006, 20) aufgefasst wurde. Auf kolonialistische Denkweisen wird noch später in diesem Theorieteil genauer eingegangen.

Europäische Kolonialherrschaften in unterschiedlichen Teilen der Welt, nämlich in ganz Amerika, ganz Afrika, fast ganz Ozeanien und im Großteil Asiens, dauerten insgesamt von ungefähr 1500 bis 1960 an. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kam es auch zu kolonialen Herrschaften von Japan und Nordamerika. Koloniale Herrschaften entwickelten sich durchaus unterschiedlich mit verschiedenen geschichtlichen Folgen, weshalb der Begriff "Kolonialismus"

nur als Sammelbecken für seine vielfältigen Erscheinungsformen verstanden werden kann. Oftmals wird bei der Definition von Kolonialismus die Gewalt, die damit einhergeht, ausgeblendet, bzw. die Folgen auf die indigene Bevölkerung dadurch. So schreibt der Duden, dass Kolonialismus eine Politik sei, die "auf Erwerb u. Ausbau von (überseeischen) Besitzungen" ausgerichtet ist (Duden 1974, 381). Verharmlosungen dieser Art treten durchaus öfter auf.

Nach dem zweiten Weltkrieg kam es zu vermehrten Dekolonisationen, die diverse Ursachen hatten. Es war eine Zeit der Neustrukturierung des globalen Systems, und mancherorts stattfindende nationale Befreiungskämpfe beschleunigten den Prozess des Rückzuges der kriegsbedingt wirtschaftlich angeschlagenen Europäer*innen. Die Unabhängigkeit Zimbabwes im Jahre 1980 war schließlich eine der letzten offiziellen Macht ablösungen (Osterhammel 2006, 119-120). Es entstanden zahlreiche postkoloniale neue Staaten, vor allem auf dem afrikanischen Kontinent. Obwohl der Begriff *post*kolonial suggeriert, dass es sich um eine abgeschlossene koloniale Phase handelt, so existieren kolonialistische Blickwinkel im Sinne von rassistischer Diskriminierung und kulturellem Überlegenheitsdenken auf Seiten der Industriestaaten nach wie vor. Auch wirtschaftliche Abhängigkeiten der Ex-Kolonien von den Kolonisierenden, die sich während der fort dauernden Kolonialzeit gebildet haben, sind nach wie vor teilweise gegeben (Osterhammel 2006, 121-122). Aus diesem Grund wird der Ausdruck *post*-kolonial zu Recht kritisiert. Das Präfix "post" gilt auch als unpassend, da die Kolonialzeit dadurch zu "*einer* Erfahrung kolonialer Begegnungen und deren Konsequenzen" reduziert und homogenisiert wird, was ebenso nicht der Realität entspricht (Castro Varela und Dhawan 2005, 113).

Seit die europäische Kolonialzeit in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zumindest offiziell ihr Ende fand, so haben sich in den 1990er Jahren neue, von anderen Ländern ausgehende Beherrschungen gebildet, die zumindest Merkmale von Kolonialismus aufweisen, z.B. China in Tibet, Indonesien in Ost-Timor, Israel in Palästina und Marokko in der West-Sahara. Außerdem haben einzelne europäische Staaten sowie die U.S.A. noch Besitzungen in Übersee. Frankreich z.B. besitzt Inseln im Indischen Ozean und in der Karibik, deren Bewohner*innen durchaus gleiche Rechte wie Bürger*innen des "Mutterlandes"

gewährt werden, was aber zu Protesten nationalistisch gesinnter Parteien in Frankreich führt und neue Herausforderungen schafft (Osterhammel 2006, 123).

Zusammenfassend ist zu sagen, dass der Kolonialismus als "Ausdrucksform europäischer Weltbeherrschung" gesehen werden kann, die offiziell abgeschlossen ist, jedoch andauernde Folgen wie Fremdbestimmung, kulturelle Enteignung und Ausbeutung nach sich zieht (Osterhammel 2006, 124).

2.3.2 Kolonialistisches Denken

Kolonialismus ist, wie schon ausgeführt, ein durch ethnische Fremdheit geprägtes Herr-Knecht-Verhältnis (Osterhammel 2006, 113). Im Rahmen dieses Verhältnisses lassen sich drei Grundelemente kolonialistischen Denkens erkennen (Osterhammel 2006, 113-118):

1) Die Idee der unversöhnlichen Fremdheit

Diese Idee beinhaltet die Konstruktion von inferiorer "Andersartigkeit" und die Vorstellung, dass die Bewohner*innen außereuropäischer Gebiete grundsätzlich anders beschaffen seien als Europäer*innen. Man attestiert den Kolonisierten eine "andersartige Ausstattung mit geistigen und körperlichen Attributen", die sie nicht "zu solch maßstäblichen Kulturleistungen und Heldentaten, wie einzig das neuzeitliche Europa sie aufzuweisen habe" befähigt (Osterhammel 2006, 113). Diese generelle Differenzannahme spielt auf mehreren Ebenen, z.B. auf der theologischen (Kolonisierte seien ungläubige Heiden), technologischen (Kolonisierte sind naturverbunden und haben daher technologisch minderwertige Kompetenzen), umweltdeterministischen (der tropische Lebensraum der Kolonisierten habe schwächende Einflüsse auf sie) und biologischen Ebene (Kolonisierte haben unveränderliche Eigenschaften in Hinblick auf race). Diese dominanten Vorstellungen der Differenz erzeugen Hierarchien und Unterdrückung, besonders der zuletzt erwähnte Punkt des rassistischen Denkens. Osterhammel (2006, 114) weist darauf hin, dass schwer festgehalten werden kann, was genau unter "Rassismus" unter Berücksichtigung sich wandelnder geschichtlicher Bedeutung zu verstehen ist. Der Kern des Rassismus kann jedoch in der Annahme einer biologischen Differenz lokalisiert werden.

Kolonialistisches Denken äußerte sich in der kolonialen Spätphase in den 1920er Jahren, als der Glaube an die biologische Differenz in den Hintergrund gerückt war, besonders in der Annahme eines bestimmten "Charakters" einer Gruppe (Osterhammel 2006, 114). So wurde davon ausgegangen, es gäbe einen afrikanischen, orientalischen, indischen etc. "Charakter": "Eingeborenen" wurden bestimmte Eigenschaften, überwiegend negative, zugeschrieben, z.B. Faulheit, Grausamkeit, Naivität und Sittenlosigkeit. Wertende Binaritäten zwischen Kolonisierten und Kolonisierenden wurden erzeugt. Auch die Wissenschaft bediente sich dieser Entgegensetzungen, wodurch es zur Entstehung bestimmter Gegensatzpaare wie z.B. "Orient" und "Okzident", wobei die Bezeichnung "Orient" mit negativen bzw. exotisierenden Zuschreibungen und "Okzident" mit positiven verknüpft ist. Diese Wahrnehmungen führten zu der Annahme, nichteuropäische Menschen seien für einen gleichwertigen Umgang mit Europäer*innen nicht qualifiziert.

Noch heute gibt es die verbreitete Vorstellung eines bestimmten "Charakters" einer kollektiven Einheit (Osterhammel 2006, 114), was zu Differenzdenken und Vorurteilen im täglichen Leben führen kann. Die Konstruktion von inferiorer "Andersartigkeit" und damit verbundene Annahmen unversöhnlicher Fremdheit sind fortdauernde kolonialistische Praktiken.

2) Der Glaube an die höheren Weihen der Kolonisation

Aus dem hierarchisch geordneten Differenzdenken ergab sich der Glaube an die Vormundschaftspflicht. Die "Höherstehenden" müssten andere rückständige Zivilisationen führen und lehren, da sie selbst dazu nicht im Stande seien. Diese weltgeschichtliche Mission wurde als Pflicht und Verantwortung der westlichen, vermeintlich geistig höherwertigen Zivilisation aufgefasst. Die Kolonisation sei ein Gnadentat und Geschenk an die außereuropäischen Völker.

3) Die Utopie der reinigenden Verwaltung

Europäische Nationen waren der Meinung, sie würden außerhalb Europas "Chaos" vorfinden, was durch Ordnung und Kontrolle unterbunden werden müsste. Kennzeichen dieser Vorstellung der "reinigenden Verwaltung" ist auch

das Einteilen von Gebieten bzw. die Grenzziehung auf Landkarten sowie die Ortsbenennung in europäischen Sprachen.

Abschließend ist zu sagen, dass kolonialistisches Denken sich nicht nur auf die Kolonisierenden beschränkt, sondern auch auf die Kolonisierten abgefärbt hat. Bestimmte von Europäer*innen konstruierte Stereotype von Menschen anderer Zivilisationen fanden z.B. durch Erziehung und Gewohnheit "Eingang in deren eigenen psychischen Habitus" (Osterhammel 2006, 117). Emanzipations- und Befreiungsbestreben der Kolonisierten brachten jedoch kolonialistischen Vorurteilen wiederbelebte und gestärkte eigene Traditionen entgegen (Osterhammel 2006, 117.). Das Festhalten an einheimischen Praktiken, wie z.B. FGC, kann als Festigung der Identität als Mitglied einer Gesellschaft und als Form von Widerstand gegen Kolonisierung, Kolonisierende und kolonialistische Denkweisen gesehen werden.

2.3.3 Feministische postkoloniale Theorie

Lewis und Mills haben festgestellt, dass die Etablierung der postkolonialen Theorie in der Wissenschaft mit dem Ausschluss der Dynamik, die Feminismus zu Beginn der kritischen Annäherung an Kolonialismus, Imperialismus, "race" und Herrschaft einbrachte, einhergeht. In der postkolonialen Theorie bezieht man sich hauptsächlich auf Männer*, z.B. Frantz Fanon, Edward Said und Homi Bhabha. Feministische postkoloniale Theorie bringt feministischen Einflüsse zurück in die nunmehr "mainstream" postkoloniale Theorie (Lewis and Mills 2003, 1-2). Situationen von Frauen* im Kolonialismus und Postkolonialismus sollen dadurch sichtbar gemacht werden. Texte von Angela Davis, Adrienne Rich, Audre Lorde, Bell Hooks, Gayatri Spivak, Chandra Talpade Mohanty, Trinh T. Minh-ha tragen dazu bei.

Bei der feministischen postkolonialen Theorie verschränken sich mehrere soziale Kategorien. Sie beinhaltet Auseinandersetzungen mit gender, race, Ethnizität und Kultur. Demnach kann sie als intersektionale Theorie bezeichnet werden. Das Konzept der Intersektionalität wurde in den späten 1980er bzw. frühen 1990er Jahren von Kimberlé Crenshaw geprägt wurde. Der englische Begriff "intersections" wird mit Schnittpunkt, Überschneidung, Kreuzungspunkt (Deutsch-Englisch-Wörterbuch o.J., www.leo.org) in die deutsche Sprache.

Intersektionalität steht für das Zusammenspiel verschiedener Unterdrückungsformen. So überschneiden und verstärken sich verschiedene Kategorien (z.B. die oben erwähnten bzw. je nachdem zusätzliche Kategorien wie Klasse, Alter, sexuelle Orientierung) im Zusammenhang mit Hierarchien und Diskriminierung (vgl. Crenshaw 1989 und 1993). Diese getrennt voneinander zu analysieren würde zu kurz greifen. Multiple Differenzen stehen intersektionalem Zugang nach für multiple Unterdrückung. Auch gibt es keine Hierarchie der Kategorien. Es geht nicht darum, welcher diskriminierende Faktor schwerer wiegt, sondern es soll das Zusammenwirken der einzelnen Differenzen bedacht werden. Eine Person gilt dann als mehrfach diskriminiert, wenn mehrere Faktoren zu ihrer gesellschaftlichen Benachteiligung zusammenwirken.

Aufgrund dessen gab es immer wieder Kritik an feministischen Strömungen, die von einer Weißen Frau* der Mittelklasse ausgehen. Denn ebenso wenig wie man von "dem" Feminismus sprechen kann, kann man von "den" Frauen* sprechen. Denn es ist keine homogene Gruppe, in der es einheitliche Interessen gibt (Notz 2011, 8). Frauen* in unterschiedlichen Regionen dieser Welt und in unterschiedlichen Positionen befindlich haben es auch mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Benachteiligungen zu tun, und es bedarf individueller Herangehensweisen an diese. McCabe (2004, 53) stellt ein "idealised image of white femininity" fest, das als Merkmal bzw. blinder Fleck des eurozentrischen Feminismus gesehen wird. Unter Eurozentrismus versteht man die westliche europäische Perspektive als Maßstab, die als (unausgesprochene) Norm vorausgesetzt wird (Affront 2011, 282). Gaines Kritik daran lautet: "Feminism, however, has not registered the statements of women of color who realize oppression first in relation to race rather than to gender: for them exploitation is personified by a white female." (Gaines 1986, 66). Young plädiert auf Rücksichtnahme intersektionaler Benachteiligungen:

"White feminist cultural theorists have been slow to recognize the significance of the historical relationship between white women and black women. Indeed, feminism failed to make much impact upon the understanding of racism until very recently and then due largely to interventions made by African-American and black British-based feminists. It has been pointed out that privilege is unevenly distributed amongst white women and men, and lack of privilege is unequally spread amongst black women and men: there are, of course, differences regarding class, sexuality and physical appearance, thus analyses that engage with 'race', gender and class are necessary in order to address the interconnections between these aspects of human subjectivity." (Young 1996, 24).

Um der Reproduktion Weißer Hegemonie zu entgehen, müssen Ansätze des black feminism sowie postkoloniale Ansätze berücksichtigt werden. Denn in der Unterdrückung Schwarzer Frauen überschneiden sich mehrere Faktoren wie z.B. race und gender (Gaines 1986, 66-67). Diese tendieren dazu, sich gegenseitig zu verstärken. Das Vernetzen von feministischer und rassismuskritischer Praxen ist notwendig, wie es der Anspruch feministisch postkolonialer Theorie ist.

2.4 Filmgestaltung

Film besteht aus der raschen Abfolge von Einzelbildern. Sowohl die Bilder als auch deren Abfolge kann unterschiedlich gestaltet sein (Beicken 2004, 34). In diesem Kapitel möchte ich einige Möglichkeiten zur Filmgestaltung vorstellen. Die genaue Analyse der Gestaltung einzelner Szenen in "Wüstenblume" ist den Einstellungsprotokollen im Anhang zu entnehmen. Am Ende dieses Kapitels gehe ich auf Filmgenres ein.

Je nach Autor*in können Definitionen im Zusammenhang mit Filmgestaltung voneinander abweichen. In dieser Arbeit richte ich mich nach Fuxjägers Terminologie (2005), damit Einheitlichkeit gegeben ist.

2.4.1 Kamera

Einstellungsgrößen

Die verschiedenen Einstellungsgrößen der Kamera beziehen sich auf die Skalierung des menschlichen Körpers bzw. der handelnden Figuren im Film. Eine grobe Einteilung beinhaltet: Long Shot/Medium Shot/Close Up. Feinere Unterschiede der Einstellungsgrößen werden wie folgt in 8 Schritte unterteilt:

Extreme Long Shot (Panorama)

In dieser Einstellung sind menschliche Figuren aufgrund der großen Entfernung kaum zu erkennen. Oftmals geht es dabei um die Darstellung einer Landschaft. Der Extreme Long Shot ist von großer Übersicht geprägt.

Long Shot (Totale)

In der Totalen sieht man Objekte aus einiger Entfernung. Personen sind komplett im Bild, es wird auch ein Großteil der Umgebung gezeigt. Die Totale trägt zur Orientierung der Zusehenden bei, da sich ein Überblick über die Figuren und den Handlungsort ergibt.

Full Figure Shot (Halbtotale)

Ebenso wie in der Totalen werden Personen komplett erfasst, allerdings aus näherer Distanz. Die Füße sind direkt am unteren Rahmen der Einstellung, der Kopf relativ nahe am oberen Rahmen. Die unmittelbare Umgebung wird ebenso eingefangen, jedoch tritt die Raumordnung in den Hintergrund, während die Personen in den Fokus rücken.

Medium Long Shot (Amerikanische)

In der Amerikanischen Einstellung erscheinen Personen ab dem Knie aufwärts, also mit ca. zwei Drittel ihrer Größe, im Bild. In Western Filmen kann durch diese Einstellung noch der Revolver im Halfter gezeigt werden.

Medium Shot (Nahaufnahme)

Die Kamera rückt immer näher. Hier wird der Körper ab der Hüfte aufwärts gezeigt. Im Bild ist also der Oberkörper mit Hüfte zu sehen.

Medium Close-Up (im Deutschen fällt diese Einstellungsgröße bereits in die Kategorie Großaufnahme)

Eine Person wird von den Schultern aufwärts erfasst, der Kopf nimmt den meisten Platz in dieser Einstellung ein.

Close-Up (Großaufnahme)

Ein Close-Up ist eine sehr nahe Einstellung. Es wird z.B. nur der Kopf im Bild gezeigt (ohne Schultern), wobei der Fokus meist auf bestimmten Gesichtsausdrücken liegt. Manchmal werden auch die Hände oder die Füße einer Person eingefangen. Oder es werden kleine, signifikante Objekte in Großaufnahme veranschaulicht.

Extreme Close-Up (Detailaufnahme)

Hier werden Details in einer extremen Großaufnahme wiedergegeben. Das Bild wird von einem Auge, einem Mund oder einem Gegenstand wie z.B. einer Tasse komplett ausgefüllt. Es ist von Intimität geprägt.

Optische Perspektiven

Die Kamera kann in verschiedenen Blickwinkeln agieren. Folgende Einteilungen definieren den vertikalen Neigungswinkel der Kamera und die Höhe ihrer Position:

Augenhöhe

Wird auf Augenhöhe gefilmt, so handelt es sich um die sogenannte Normalsicht. Dabei befindet sich die Kamera auf Augenhöhe der Figuren. Dementsprechend horizontal ist der Blick auf diese. Den Zusehenden wird ein vertrauter Zugang zu den Figuren im Film ermöglicht, Blickkontakt scheint möglich zu sein.

High Angle Shot (Aufsicht)

Die Kamera schaut hinab auf die Subjekte, die gefilmt werden. Die Kamera ist demnach über den Subjekten positioniert.

Overhead Shot

Hier handelt es sich um eine Kameraposition, die über die Köpfe der Figuren hinweg blickt.

Vogelperspektive

Die Vogelperspektive ist ein High Angle Shot aus weiter bzw. extremer Entfernung. Oftmals wird dabei von einem Turm, einem Helikopter, einem Schwenkarm etc. aus gefilmt. Diese Kameraposition geht typischerweise mit der Einstellungsgröße des Extreme Long Shots (Panorama) einher. Die sich daraus ergebende Übersicht vermittelt Überlegenheit.

Bauchhöhe (Untersicht)

Wie der Name schon sagt, ist die Kamera auf Bauchhöhe positioniert. Von der Perspektive her blickt sie leicht hinauf auf die gefilmten Subjekte.

Froschperspektive

Die Froschperspektive ist eine extreme Untersicht. Es wird von einer Position weit unter den Figuren aus gefilmt. Diese wirken so, als wären sie Türme. Den Figuren wird dadurch ein Gefühl von Macht verliehen.

Optische Blickwinkel können auch durch die Relation zur Perspektive von Figuren beschrieben werden. So gibt es den Over-the-Shoulder-Shot, der normalerweise für das Schuss-Gegenschuss-Verfahren verwendet wird. In Dialogsituationen z.B. werden die Darstellenden abwechselnd über die Schulter der jeweiligen anderen Person hinweg aufgenommen. Dies erlaubt eine animierte Unterhaltung, da durch die Aufnahmeperspektiven eine starke emotionale Beteiligung suggeriert wird (Beicken 2004, 42). Eine andere Technik in Dialogsituationen ist der Profile Shot. Die Figuren stehen einander gegenüber, sie sind im Profil zu sehen. Handelt es sich um zwei Figuren, die sich unterhalten, spricht man spezifischer auch von einem Two Profile Shot. Generell können Einstellungen als One Shot beschrieben werden, wenn eine Person im Bild zu sehen ist, oder als Two Shot, wenn zwei Personen zu sehen sind.

Weitere Charakterisierungen für Kameraperspektiven umfassen die objektive Kamera bzw. die subjektive Kamera und den Point of View Shot. Die objektive Kamera nimmt die Perspektive eines "unsichtbaren Zeugen" ein. Ein Point of View Shot (PoV) gibt annähernd oder auf exakte Weise die visuelle Perspektive einer bestimmten Figur wieder. Aber nur ein Teil der PoV Shots kann auch als subjektive Kamera bezeichnet werden. Denn bei der subjektiven Kamera wird die exakte visuelle Perspektive einer Figur angenommen. Demnach kann ein PoV Shot, der nur die annähernde Perspektive einer Figur einnimmt, nicht als subjektive Kamera bezeichnet werden. Umgekehrt ist jede Einstellung in subjektiver Kamera ein PoV Shot.

Ein Establishing Shot, typischerweise zu Beginn einer Szene, dient zur Orientierung des Zusehenden. Dabei wird der Handlungsraum präsentiert und

oftmals vollständig gezeigt. Nachfolgende Einstellungen filmen aus anderen Perspektiven, die handelnden Figuren rücken mehr in den Vordergrund.

Kamerabewegungen

Kamerabewegungen dynamisieren den Film, es wird eine Dynamik des Sehens geschaffen. Wechselt Bewegung den starren Blick der Kamera ab, so können die Zusehenden visuell mehr an dem Handlungsgeschehen teilnehmen (Beicken 2004, 39).

Der Standist die Nullstufe der Kamerabewegung, diese ist statisch. Beim Schwenken (Pan) bewegt sich die Kamera horizontal oder vertikal, je nachdem links/rechts oder oben/unten (heben/senken). Bei der Kamerafahrt bewegt sich die Kamera wie ein Körper oder Fahrzeug. Das kann in verschiedene Richtungen erfolgen. Bei der Freien Fahrt ist die Kamera nicht an eine einzige Richtung gebunden sondern bewegt sich, wie der Name schon sagt, frei. Beim Zoom ändert sich die Größe der abgebildeten Objekte, die Brennweite wird verstellt. Dies ist streng genommen keine Kamerabewegung, wird aber dazugezählt.

2.4.2 Schnitt

Als Schnitt wird der Übergang zwischen zwei Einstellungen bezeichnet. Präziser wird er mit Einstellungswechsel erklärt. Beim harten Schnitt (straight cut) folgt ohne Umschweife auf das letzte Einzelbild einer Einstellung das erste Bild der nächsten Einstellung. Der harte Schnitt gilt als Standard in der heutigen Filmproduktion, da er einen möglichst unbemerkten Übergang schafft und dem kontinuierlichen Erzählfluss dient (Beicken 2004, 43). Der weiche Schnitt (Überblendung) bzw. Dissolve ist ein allmähliches Abblenden eines Bildes, während gleichzeitig ein zweites Bild aufblendet. Dabei überlagern sich diese zwei Bilder für kurze Zeit, es ist ein fließender Übergang. Das Fade-in (Aufblende) und Fade-out (Abblende) funktionieren ähnlich, nur dass sich dabei jeweils ein Bild und ein schwarzer Hintergrund überlagern.

2.4.3 Montage

Als Montage bezeichnet man das Zusammenbringen einzelner Einstellungen bis es ein Ganzes ist - ein Film. Dieser Prozess umfasst das Auswählen und Kürzen

der gewünschten Bilder sowie das Aneinanderfügen dieser in der erstrebten Reihenfolge mit den jeweils bevorzugten Übergängen (siehe Schnitt). Dabei wird ein bestimmter Rhythmus geschaffen, der jedem Film eigen ist.

2.4.4 Licht

Licht ist für die Qualität der Bilder und für den dramatischen Effekt eines Filmes verantwortlich. Schatten tragen ebenso bei. Bei der Qualität des Lichtes gilt es hartes Licht und weiches Licht zu unterscheiden. Hartes Licht ist nicht oder nur wenig diffuses Licht, welches scharfe Linien zeichnet. Weiches Licht ist diffuses Licht, das weiche Übergänge schafft. Im Weiteren kann die Richtung (Vorderlicht, Seitenlicht, Gegenlicht, Oberlicht, Unterlicht) sowie die Natur (natürliches Licht, künstliches Licht) der Lichtquelle ausgemacht werden. Es werden auch zwei Beleuchtungsstile unterschieden, und zwar High-Key-Ausleuchtung und Low-Key-Ausleuchtung. Bei ersterem ist die Szene in ein helles und möglichst gleichmäßiges Licht getaucht. Bei zweiterem ist die Beleuchtung selektiv und ungleichmäßig.

2.4.5 Ton

Begann der Film als Stummfilm, so spielt der Ton mittlerweile eine große Rolle im Film (Beicken 2004, 50). Es wird zwischen drei Kategorien unterschieden: Dialog, Musik und Toneffekte. In filmanalytischer Hinsicht wichtig ist die Unterscheidung zwischen diegetischem und nicht-diegetischem Ton. Diegetisch bedeutet, dass der Ton in der erzählten Welt tatsächlich vorkommt und seinen Ursprung in einer Quelle darin hat. Nicht-diegetisch ist alles, was darin nicht existiert. Synchroner Ton bedeutet, dass die Ton- und Bildebene einander entsprechen, das heißt z.B. man sieht die darstellenden Personen sprechen und hört den dazugehörigen Dialog. Direct sound heißt, dass die Quelle des Tones im Bild zu sehen ist - wie das eben genannte Beispiel für synchronen Ton. Indirect sound ist Ton, der einer nicht im Bild sichtbaren Quelle entstammt, aber durchaus diegetisch ist.

(Fuxjäger 2005)

2.4.6 Filmgenres

Der Begriff Genre teilt filmische Werke in bestimmte Typen ein, die wichtige Hauptmerkmale teilen und spezifischen filmischen und kulturellen Konventionen folgen (Beicken 2004, 131). "Das können Konventionen in der Thematik sein, in den Motiven, den Symbolen, in den Handlungsschemata oder auch in Bedeutungen." (Faulstich 1988, 78). Historisch gesehen hat sich die Zuordnung der Filme in Genres auf Seiten der Filmstudios aus vermarktungstechnischen und finanziellen Gründen ergeben:

"Die Standardisierung typischer Züge im Visuellen, in Handlung, Figuren, Ausstattung, Erzählkonventionen, Musik und Starbesetzung erleichterte Vorhersagen möglicher Zuschauerreaktionen und damit Risikominderung bei den finanziellen Investitionen." (Beicken 2004, 132)

Komödie, Krimi, "film noir", Horror, Action, Liebesfilm, Melodrama, Science-Fiction, Western, Musical und Road Movie sind gängige Genres, um an dieser Stelle einige aufzuzählen. Die Einteilung in diese Kategorien soll dabei helfen, "einen Film seinem Schema nach zu erfassen, d.h. ihn erfahrungsgemäß vorgegebenen, historisch herausgebildeten Strukturmustern zuzuordnen." (Beicken 2004, 132). Muss "Wüstenblume" einer Kategorie zugeordnet werden, so ist das Melodrama passend. "Das Melodrama gibt der Frau einen eigenen Wirkungsbereich, der besonders der Gefühlswelt bestimmt ist" (Beicken 2004, 136). In weiterer Folge charakterisiert Beicken das Melodrama noch als gefühls- und leidenschaftserregend, ebenso ruft es Mitleid hervor für die von Schicksalsschlägen getroffenen Figuren. Nachdem diese Zuschreibungen sehr genderspezifisch geprägt sind, muss darauf hingewiesen werden, dass das Melodrama durchaus Sammelbecken für vergeschlechtlichte stereotype Annahmen ist. Auch Elsaesser und Hagener (2007, 120) weisen darauf hin, dass das Melodrama in der Regel "einen weiblichen Protagonisten (sic!) hat, nicht umsonst wurden sie deswegen auch häufig als 'women's film' oder 'weepie' abgekanzelt.". Eine neutralere Charakterisierung des Melodramas erfolgt von Brostnar, Pabst und Wulff (2008, 75), die sich auf narrative Merkmale wie Reifung, Initiation, Lösen und das Gründen von Paarbeziehungen beziehen, um es zu beschreiben. Diese Merkmale sind auf "Wüstenblume" zutreffend. Außerdem ist das Werk dem Filmtypus des transkulturellen Films zuzuordnen, mehr dazu folgt im Kapitel 3.2.3.

Generell fällt das Werk in die Kategorie des klassischen Film, der üblicherweise zwei Handlungsstränge im Laufe der Zeit vereint. Der eine Strang betrifft eine zu lösende Aufgabe, der zweite Strang eine heterosexuelle Liebesgeschichte. Im Finale werden beide Stränge zusammengeführt und oftmals auf einen Schlag gelöst (Elsaesser und Hagener 2007, 61). In "Wüstenblume" erfahren die Liebesgeschichte und die Aufgabe zwar keine sofortige Lösung, jedoch werden beide im Sinne eines "Happy Endings" durchaus zufriedenstellend aufgelöst.

3 METHODOLOGIE UND METHODISCHE VORGEHENSWEISE

In diesem Kapitel erkläre ich, welche Methodologie ich für meine Arbeit gewählt habe. Danach gehe ich auf die methodische Vorgehensweise ein und erläutere meine einzelnen Arbeitsschritte.

3.1 Feministische Standpunkt Methodologie

Genauso wie die Methode von der forschenden Person ausgewählt wird, so legt diese auch die Methodologie fest, nach der sie arbeiten will. Eine Methodologie setzt sich mit der Frage auseinander, was Wissen ist und wie es produziert wird (Sprague 2005, 4-5). In dieser Arbeit orientiere ich mich an der feministischen Standpunkt Methodologie.

Die Annahme, auf der die feministische Standpunkt Methodologie aufbaut, ist folgende: "...all knowledge claims are socially located." (Harding 2007, 56). Das bedeutet, dass Wissen sozial verortet ist, je nach der gesellschaftlichen Position der Wissen schaffenden Person. Es gibt kein objektives, neutrales Wissen, da die Forschenden unbewusst durch ihre kulturelle Umgebung und ihre soziale Verortung voreingenommen sind, und somit auch ihre Forschungsergebnisse sozial geprägt sind. Um in Collins (2000, 218) Worten, der bedeutendsten Vertreterin der Black Feminist Standpunkttheorie, zu sprechen: "Every idea has an owner and... the owner's identity matters."

Harding kritisiert, dass der Großteil der Wissensproduktion aus dominanten Positionen heraus geschieht. Sichtweisen von Männern*, die europäischer Herkunft und Mitglieder der dominierenden Klasse und race sind, werden als allgemeingültiges Wissen angenommen. Aufgrund der Annahme, dass Wissensproduktion situiert ist, attestiert sie den Forschungsvorgängen einen "kolonialen" Charakter und sieht das "mainstream" Wissen als androzentrisch, eurozentrisch, heterosexistisch und Weiß an (Harding 2007, 56-57).

Die feministische Standpunkttheorie macht bewusst, dass auch Wissenschaft, Forschung und Wissensgeneration nicht objektiv und allgemeingültig, sondern sehr wohl von dem jeweiligen Standpunkt der forschenden Person geprägt sind.

Die Empfehlung damit umzugehen lautet, dass man Forschung von "outside" beginnt. Damit meint Harding, eine kritische Distanz zu den gewohnten, "normalen" Traditionen und Werten zu berücksichtigen (Harding 2007, 56).

Natürlich ist es nicht möglich, sich komplett aus der eigenen kulturellen Umgebung herauszunehmen und total objektiv und neutral ohne unter Einfluss der Geschichte und kulturellen Besonderheiten der Gruppe, der man angehört, stehend zu forschen, wie es von der konventionellen Wissenschaft angenommen wird. Dennoch kann eine noch so kleine kritische Distanz eine neue unvoreingenommene Perspektive erlauben, die dann zu wertvoller Wissensproduktion führt.

Feministische Standpunkttheorie ermutigt dazu, Herrschaftswissen zu reflektieren. Sie gesteht Mitgliedern unterdrückter Gruppen zu, zu komplexeren und umsichtigeren Erkenntnissen zu gelangen, da sie "von unten" besser sehen können als "von oben". Die Aufgabe von Angehörigen dominanter Gruppen ist es nun, Forschung von "outside" zu betreiben und sich selbst so gut wie möglich aus der privilegierten (Denk)Position herauszunehmen. Sprague (2005, 195) definiert diese Herangehensweise als "Work from the standpoint of the disadvantaged".

Wenn man wie ich davon ausgeht, dass Diskriminierungen aufgrund von gender existent und Frauen* aufgrund bestimmter Strukturen benachteiligt sind, so habe ich als Frau* eine unterdrückte Position inne, die es mir erlaubt, in Wissensproduktion zu gender wie hier in dieser Arbeit einen nach feministischer Standpunkttheorie qualifizierten Blickwinkel anzuwenden.

Nachdem ich als Weiße Frau* allerdings der vorherrschenden privilegierten Gruppe innerhalb der globalen Hierarchie angehöre, kann ich nur versuchen, die postkolonialen Inhalte dieser Arbeit reflektiert, herrschaftskritisch und nach Harding von "outside" zu bearbeiten.

Sprague weist darauf hin, dass folgende Fragen in Verbindung mit feministischer Methodologie gefragt werden sollen: Wessen Fragen fragen wir? Und wem schulden wir eine Antwort? Auf diese Art wird Methodologie in einen sozialen und

politischen Kontext eingebettet und setzt sich mit praktischen Lebensrealitäten und Konsequenzen auseinander (Sprague 2005, 5).

Die feministische Standpunkt Methodologie ist sehr geeignet für eine Arbeit in den Gender Studies, da sie sich gut in dem Anspruch ergänzen, existierende Machtstrukturen und damit verbundene Wissensproduktion kritisch zu hinterfragen. Beide sensibilisieren auch für Perspektiven, die aus unterdrückten Positionen kommen.

3.2 Methodische Vorgehensweise

In Bezug auf die methodische Vorgehensweise gliedert sich diese Arbeit in zwei Teile: In die Ausführungen der theoretischen Bezüge und in die qualitative Untersuchung von "Wüstenblume" mittels einer Film- und Figurenanalyse.

Zunächst soll kurz geklärt werden, was unter einer Methode verstanden wird. Eine Methode ist eine Technik zum Sammeln und Analysieren von Informationen. Thompson (1988, 410) definiert den Begriff der Methode folgendermaßen: "Er bezeichnet eine Reihe von Vorgehensweisen, die im konkreten analytischen Prozeß (sic!) Verwendung finden.". Zum Methodenrepertoire generell äußert sich Peterßen folgendermaßen:

"... (dass) die Wissenschaften im Laufe der Jahrhunderte eine ausweitend-differenzierende Entwicklung durchgemacht haben - es sind immer wieder neue und besondere Disziplinen entstanden und als eigenständige Ansätze zur Erforschung der Wirklichkeit ausgegliedert worden -, und sie haben ein zusehends umfangreiches Repertoire zunehmend verfeinerter Verfahren und Techniken entwickelt." (Peterßen 1994, 12)

In Bezug auf die Gender Studies und deren Methodenrepertoire ist zu sagen, dass diese Disziplin im österreichischen universitären Umfeld relativ neu ist. Der Studiengang wurde hierzulande erstmals an der Universität Wien im Wintersemester 2006/07 angeboten (Referat Genderforschung der Universität Wien, o.J., www.gender.univie.ac.at). Nachdem die Gender Studies interdisziplinär sind, kann in dieser Studienrichtung auf ein breitgefächertes Methodenrepertoire zurückgegriffen werden. Welche spezifischen Methoden ich für diese Master Thesis verwende, wird folgend erklärt.

3.2.1 Literaturrecherche von Primär- und Sekundärquellen

Für den Teil der theoretischen Bezüge habe ich Literaturrecherche von Primär- und Sekundärquellen betrieben.

Ich versuchte, wo immer es möglich war, Konzepte anhand von Primärliteratur zu erarbeiten. Primärtexte geben bestimmte Ansätze von deren Urheber*innen verfasst wieder. Diese Ansätze können dann in direkter, unverfälschter Form untersucht werden. Man erfasst sie aus erster Hand (Peterßen 1994, 52-53).

Zusätzlich dazu verwendete ich Sekundärliteratur, da diese in manchen Fällen zeitgemäßer ist, Kritik an Primärquellen erlaubt und/oder weiterführend agiert. Sie befasst sich auf wissenschaftliche Weise mit der Untersuchung eines Primärtextes (Peterßen 1994, 52-53).

So erarbeitete ich mir anhand von Primär- und Sekundärliteratur die zentralen Theorien dieser Arbeit.

3.2.2 Hermeneutischer Zugang

Der Teil der qualitativen Untersuchung von "Wüstenblume" mittels einer Film- und Figurenanalyse ist eine erkenntnisorientierte Analyse (vgl. Hickethier 2001, 26). Dabei gehe ich nach dem hermeneutischen Verfahren vor, das ursprünglich auf der Theorie und Praxis der Textauslegung in den Literaturwissenschaften basiert (Hickethier 2001, 32). Diese Form der Textauslegung interpretiert das Werk. Der Fokus ist, nicht offenkundige Bedeutungsebenen zu eruieren: "Hermeneutisch orientierte Film- und Fernsehanalyse geht von der Mehrdeutigkeit filmischer und televisueller Werke aus und versucht, diese Mehrdeutigkeit erkennbar zu machen." (Hickethier 2001, 32).

Die hermeneutische Textanalyse ist "durch ein 'zirkuläres' Verfahren gekennzeichnet, in dem immer wieder aufs Neue der Text befragt und mit Einzelbefunden und Interpretationsergebnissen konfrontiert wird". (Hickethier 2001, 32-33). Dies nennt sich der "hermeneutische Zirkel" (Hickethier 2001, 33). Durch das wiederholte Befragen des Textes gelangt man zu einem genaueren, tieferen Verständnis des Werkes.

Bei der hermeneutisch geprägten Filmanalyse muss von einer "Subjektivität des Rezipienten (sic!) und Analysierenden (sic!)" (Hickethier 2001, 33) ausgegangen werden, da sie auf einem "Sinnverstehen" basiert. Die Vorverständnisse, Interessen, Rezeptionsbedingungen, Lebenserfahrungen und der Standort der analysierenden Person müssen bewusst gemacht werden. Dieser Anspruch deckt sich mit der feministischen Standpunkt Methodologie.

Arbeitsschritte des hermeneutischen Verfahrens:

- 1) erstes Verständnis des Films formulieren, auch Nichtverstehen Raum geben: Subjektivität der Seherfahrung wird offensichtlich
- 2) eigene Seh-Erfahrung als eine spezifische Les- oder Wahrnehmungsart artikulieren, Auslegungshypothese formulieren
- 3) Analyse des Films: Struktur wird untersucht, Ausdrucksformen, filmästhetische Gestaltung, Bezug zu filmischen Traditionen, Bedeutungspotentiale werden entschlüsselt
- 4) Informationen über die Kontexte des Films in Erfahrung bringen: Entstehung und Produktion, Distribution und Rezeption
- 5) Zusammenbringen der Seh-Erfahrung, Arbeitshypothesen und Analyse der Struktur: Verknüpfung subjektiver Interpretation mit der im Film ermittelten Bedeutungen, Verknüpfung von Strukturen der filmischen Erzählung und Darstellung mit subjektivem Erlebnis

(Hickethier 2001, 34-35)

3.2.3 Transkulturelle Filminterpretation nach Faulstich

Bei der Filmanalyse habe ich mich für die transkulturelle Filminterpretation nach Faulstich entschieden (Faulstich 2008, 208-215). Diese relativ neue Art der Interpretation hat sich entwickelt, nachdem ein neuer Filmtypus seit den 90er Jahren Einzug in die Kinos hält, der "unterschiedliche Sprachen, Nationen und Ethnien, sowie deren Aufeinandertreffen mit allen daraus folgenden Problemen und Chancen" (Faulstich 2008, 208) in den Fokus rückt. "Wüstenblume" fällt in dieses Schema. Gründe für die vermehrte Produktion dieses Filmtypus sieht

Faulstich in fortschreitender Globalisierung und zunehmenden Migrationsbewegungen, was wiederum zu kulturellen Wechselwirkungen führt und interessantes inhaltliches Material für Spielfilme liefert (Faulstich 2008, 208).

Das Hauptaugenmerk der transkulturellen Filminterpretation ist die Analyse von Normen und Werten. Im Genaueren geht es "um explizit unterschiedliche, antagonistische, in sich widersprüchliche Normensysteme, um den Werteclash mehrerer und vor allem fremder Kulturen, wie er sich in Handlungen und Figuren ausdrückt". Veränderungs- und Begegnungsprozesse, kulturelle "Wanderungen" sowie Personen und Wertesysteme werden interpretiert (Faulstich 2008, 211). Die Aussage des Films lässt sich aus dem Aufeinandertreffen unterschiedlicher Ethnien und Kulturen erarbeiten (Faulstich 2008, 162).

3.2.4 Zur Filmauswahl

Zur Filmauswahl ist zu sagen, dass "Wüstenblume" ein relativ neu erschienener Spielfilm ist, der sich daher als zeitgemäßes Analysematerial anbietet und thematisch aktuell ist. Er ist einer der sehr wenigen Spielfilme, die sich mit FGC auseinandersetzen, und davon ist er nicht nur der zeitgenössischste, sondern auch der weit verbreitetste. Im Herbst 2009 lief "Wüstenblume" in deutschsprachigen Ländern im Kino an, und seit 2010 ist der Film auch auf DVD erhältlich. Somit ist der Film einer breiten Masse zugänglich. Er erregte viel Aufmerksamkeit als er in die Kinos kam, sowohl beim Publikum als auch in den Medien. Mehr Details zum Film finden sich in Kapitel 4.1 bzw. 4.2 (Vorstellung des Untersuchungsgegenstandes bzw. Handlung des Films - Plot).

Ich habe eine DVD Fassung von "Wüstenblume" verwendet, die 2010 bei Majestic Home Entertainment GmbH erschienen und in Wien im Handel zu erwerben ist. Zur Bearbeitung habe ich die deutsche Synchronfassung der englischen Originalversion gewählt, da diese Arbeit auch auf Deutsch verfasst ist. Dies dient zur Vereinheitlichung der Sprache im Fließtext und in den Protokollen sowie zum einfacheren Verständnis. Englische Dialoge sind synchronisiert, während Dialoge in somalischer Sprache mit deutschen Untertiteln übersetzt werden. Abweichungen von der englischen Originalversion sind durch die Synchronfassung möglich.

3.2.5 Transkription

Im Rahmen einer Filmanalyse sind verschiedene Protokollierungen vorgesehen, um einen Spielfilm zu erfassen. Der Film, der auf visuelle und auditive Art von den Zusehenden erlebt wird, muss durch die Protokollierungen erst einmal "fixiert" werden, um ihn für eine Analyse verfügbar zu machen (Faulstich 2008, 63). Dies passiert durch die schriftliche Aufzeichnung der visuellen und auditiven Informationen (Mikos 2003, 87). Die Protokolle sind eine unverzichtbare Grundlage für die Analyse und Interpretation eines Films.

Zur Protokollierung von "Wüstenblume" habe ich den "VLC media player 2.1.2", herausgegeben von "VideoLAN", auf einem DELL-Laptop verwendet. Aus meiner Erfahrung können die Timecodes beim Abspielen einer DVD je nach Media Player variieren. Deswegen ist bei der Verwendung der im Anhang zu findenden Protokolle die oben genannte Version eines Media Players beim Abspielen des Filmes zu empfehlen, damit die Timecodes ihre Gültigkeit bewahren.

Die Transkription gliedert sich in folgende Arbeitsschritte:

- 1) Ersteindrucksprotokoll
- 2) Sequenzprotokoll
- 3) Szenenprotokoll
- 4) Auswahl der zu analysierenden Szenen
- 5) Einstellungsprotokoll der zu analysierenden Szenen

Diese Arbeitsschritte werden nun zum besseren Verständnis der Reihe nach näher erläutert.

3.2.6 Ersteindrucksprotokoll

Faulstich (2008, 63) empfiehlt beim ersten Erleben des Spielfilms die subjektiven, persönlichen Eindrücke schriftlich festzuhalten (z.B. was gefallen hat und was nicht, was aufgefallen ist, was der Film in jemandem auslöst etc.). Dieses "private" Protokoll hält erste Eindrücke und die individuelle Rezeption fest, die sonst verloren gehen würden. Meist ergeben sich daraus auch Fragen an den

Film (z.B. wieso gefällt mir diese Szene nicht, was finde ich an einer anderen Szene so besonders faszinierend etc.), die als Impulse für eine Filmanalyse dienen können (Faulstich 2008, 64). Der Film "Wüstenblume", bzw. bestimmte Szenen, hinterließen beim ersten Ansehen ein unangenehmes Gefühl bei mir, was in späterer Folge zu den hier vorliegenden analyseleitenden Fragen geführt hat. So werden im Ersteindrucksprotokoll unreflektierte, gefühlsbetonte und spontane Reaktionen auf den Film festgehalten. Es dient als Basis, um später erkenntnisleitende Fragen für eine Filmanalyse zu formulieren (Faulstich 2008, 63-64). Nach dieser ersten Protokollierung, die subjektiv geprägt ist, bedarf es weiteren Verschriftlichungen, die den Film auch objektiv fixieren. Hier muss angemerkt werden, dass wenn auch Objektivität das "oberste Ideal" eines Filmprotokolls ist, diese "weniger leicht einzulösen" ist (Faulstich 2008, 67), da in der Übersetzung vom Audiovisuellen zum Schriftlichen durchaus die Empathie des Protokollierenden einfließen muss (Faulstich 2008, 69).

Nach dem Ersteindrucksprotokoll werden Sequenz-, Szenen- und Einstellungsprotokolle verfasst. Diese erfassen den Handlungsverlauf des Films: Der Ablauf des Geschehens wird schriftlich rekonstruiert (Faulstich 2008, 64).

3.2.7 Sequenzprotokoll

Ein Sequenzprotokoll gibt einen grundlegenden Überblick über den Verlauf des Films (Hickethier 2001, 39). Mein Sequenzprotokoll besteht aus 12 Sequenzen, welche ich durchnummeriert, mit **SE 1** bis **SE 12** benannt und mit dem Timecode (Stunde:Minute: Sekunde) des jeweiligen Beginns und Endes der Sequenz markiert habe. Nach **SE 12** kommt noch das **ENDE**, das den Abspann beinhaltet. Ich habe eine grobe Beschreibung der Handlung einer jeden Sequenz im Protokoll hinzugefügt. Bei **SE 1**, **SE 6**, **SE 8** sowie beim Großteil von **SE 11** handelt es sich um Rückblenden.

Beim Erstellen des Sequenzprotokolls habe ich mich am Beispiel der Held*innenreise nach Vogler (1998) orientiert, da Mikos (2003, 90) ein Anpassen der Protokolle an individuelle Erkenntnisinteressen empfiehlt, und die Idee der Reise die Entwicklung der Figur Waris unterstreicht.

Ich habe den Film in Exposition/Konfrontation/Auflösung sowie 12 Sequenzen oder Handlungseinheiten (Hickethier 2001, 38) strukturiert, da die Held*innenreise ebenso drei Akte und 12 Wegstationen vorsieht:

1. Akt

1. Gewohnte Welt
2. Ruf des Abenteuers
3. Weigerung
4. Begegnung mit dem Mentor
5. Überschreiten der ersten Schwelle

2. Akt

6. Bewährungsproben, Verbündete, Feinde
7. Vordringen zur tiefsten Höhle/zum empfindlichsten Kern
8. Entscheidende Prüfung
9. Belohnung

3. Akt

10. Rückweg
11. Auferstehung
12. Rückkehr mit dem Elixier

(Vogler 1998, 56)

Vogler (1998) erkannte in erfolgreichen Drehbüchern ein wiederkehrendes Muster, das er die "Heldenreise" (sic!) nennt. Er baut seine Überlegungen auf dem Buch "Der Heros in tausend Gestalten" (1953) auf, in dem der Autor Joseph Campbell ein Modell erstellt hat, in welchem der Ablauf des Abenteuers des Heros auf mythische Wurzeln zurückzuführen ist. Voglers Idee der Held*innenreise unterscheidet sich leicht von Campbells ursprünglichem Entwurf (Vogler 1998, 54) und hat meiner Meinung nach mehr Relevanz in Bezug auf "Wüstenblume", da Vogler sich stark auf die Dramaturgie von Spielfilmen bezieht. Es ist anzumerken, dass sowohl an Campbells (1953) als auch an Voglers (1998) Held*innenreise Kritik geübt werden kann, da beide aus einem androzentrischen Blickwinkel schreiben (Wastl 2012, 34). Umso besser gefällt mir der Ansatz, das Konzept der Held*innenreise zur Strukturierung eines Sequenzprotokolls zu

verwenden, das einen Film erfasst, der eine Frau* als Hauptakteurin* hat. Es wird gezeigt, dass dieses Konzept nicht nur auf Männer*, sondern auch auf Frauen* angewendet werden kann.

Das Sequenzprotokoll ist dem Anhang zu entnehmen.

3.2.8 Szenenprotokoll

Nach der Erstellung des Sequenzprotokolls wird der Film noch genauer in Form eines Szenenprotokolls erfasst. Die 12 Sequenzen plus Ende werden in 92 Szenen zerlegt. Ein Szenenprotokoll dient dazu, die auditiven und visuellen Informationen in kleineren Segmenten als beim Sequenzprotokoll schriftlich festzuhalten. Jede einzelne Szene wird präzise und zielorientiert aufgezeichnet. Die Vorgehensweise ist ähnlich jener der Sequenzprotokollierung, allerdings detaillierter: Ich habe jede Szene nummeriert, mit einem thematisch passenden Titel sowie mit dem Timecode (Stunde:Minute:Sekunde) des jeweiligen Beginns und Endes versehen. Darüber hinaus habe ich die Handlung beschrieben und den Dialog transkribiert. Das Szenenprotokoll stellt einen weiteren wichtigen Schritt in der Methodik der Filmanalyse dar. Durch das Aufbrechen der groben Einteilung von 12 Sequenzen plus Ende in 92 Szenen ist es mir gelungen, die Komplexität des Films besser begreifen zu können und eine feinere Struktur in die Aufzeichnung der filmischen Entwicklung von Waris zu bekommen. Mit Hilfe des im Anhang zu findenden Szenenprotokolls habe ich anschließend die Szenen ausgewählt, die ich zur Figurenanalyse nach der "Uhr der Figur" von Jens Eder (1998) heranziehe.

3.2.9 Auswahl der zu analysierenden Szenen

Bei der Auswahl der zu analysierenden Szenen habe ich darauf geachtet, wo sich die Schlüsselmomente des Films befinden, die für die Analyse der Darstellung und Repräsentation der Figur relevant sind. Diese Szenen hatten auch bei der 1. Filmansicht die größten Irritationen und Fragen bei mir hinterlassen. Es wurden die Anfangssequenzen, in denen die Figur eingeführt wird, sowie drei Szenen, wovon sich die letzte am Ende des Films befindet, ausgewählt.

3.2.10 Einstellungsprotokoll der zu analysierenden Szenen

Die Szenen, die für die genaue Analyse ausgewählt sind, werden im Einstellungsprotokoll festgehalten. Dieses beschreibt, wie der Name schon sagt, einzelne Einstellungen pro Szene. Eine Einstellung ist die kleinstmögliche Einheit eines Aufnahmeverganges der Kamera, sie ist "Ein Filmabschnitt, der in einem einzelnen Aufnahmevergange belichtet wurde." (Fuxjäger 2005, 27). Bei der protokollierten Verschriftlichung einzelner Einstellungen werden auf Bildebene kameraästhetische Merkmale sowie Merkmale des Handlungsortes, des Geschehensablaufes, der Figuren bzw. ihrer Ausstattung und Bewegungen vermerkt. Auf Tonebene werden Dialoge, Off-Texte, Geräusche und Musik festgehalten. Außerdem werden die Formen des Einstellungswechsels notiert, z.B. Schnitt, Überblendung etc. Das Protokoll beinhaltet auch die Dauer der einzelnen Einstellungen (Hickethier 2001, 39). Faulstich (2008, 76) empfiehlt z.B. dramaturgische Schlüsselszenen oder "komplexe Szenen, in denen etwa eine Figur besonders entwickelt und charakterisiert wird" mittels dieser Protokollierung aufzuzeichnen. Das Einstellungsprotokoll dient einer sehr genauen und intensiven Beobachtung ausgewählter Szenen des Untersuchungsgegenstandes und hilft dabei, aufschlussreiche Details herauszuarbeiten (Hickethier 2001, 39).

Folgende Kategorien habe ich in meine Einstellungsprotokolle inkludiert:

Nummer der Einstellung sowie Zeit und Dauer, Schnitt, Kamera, Licht, Ton, Ort, Figuren, Handlung, Dialog und Anmerkungen.

Im Anhang sind exemplarische Einstellungsprotokolle zu den Szenen 22, 80 und 91 zu finden.

3.2.11 Figurenanalyse

Figuren im Film

Figuren im Film definiert Hickethier folgendermaßen: "Das Geschehen wird in der Fiktion durch *Personen* (lat. *persona* - Maske des Schauspielers) bzw. *Figuren* (lat. *figura* - Gestalt) entwickelt und ausgetragen." (Hickethier 2001, 127). Sie sind mit bestimmten Eigenschaften und Handlungsmöglichkeiten versehen und stehen in einer Konstellation zueinander, die sich im Laufe des Films verändert

(Hickethier 2001, 127-128). Als aktiv Handelnde oder als passiv Erleidende durchlaufen sie oft einen Entwicklungsprozess, "z.B. die Emanzipation des Helden oder der Heldin aus Zwangsverhältnissen, indem er oder sie aktiv wird und sich selbst befreit." (Hickethier 2001, 129).

Faulstich beschreibt Figuren im Film als Handlungsträger*innen (Faulstich 2008, 97). Protagonist*innen, darunter werden Hauptfiguren verstanden, schreibt er Mehrdimensionalität zu. Als Merkmale dafür gibt er die Komplexität einer Figur an, sowie eine "*persönlichkeitsmäßige Veränderung*, das heißt, die Figur ist am Ende des Films nicht mehr die, die sie noch am Anfang war" (Faulstich 2002, 101). Faulstich weist in seinen Ausführungen ebenso wie Hickethier auf die Dynamik und den Entwicklungsprozess der Figur im Film hin, er geht von "dynamischen Figuren" aus (Faulstich 2008, 101).

Auf dem Gebiet der Filmfigurenanalyse hat Jens Eder mit "Die Figur im Film" (2008) ein impulsgebendes Werk veröffentlicht.

"Figuren werfen vielfältige Fragen auf: über ihre Seinsweise, Entstehung, Rezeption, Strukturen, Text- und Kulturbezüge sowie ihre Typologisierungen. Bisher gibt es keine Theorie, die diese Fragen angemessen beantwortet und daher auch keine hinreichende Grundlage für eine systematische Figurenanalyse." (Eder 2008, 39)

Eder orientiert sich am bisher existierenden Forschungsstand und versucht, bestehende Theorien zur Figur miteinander zu verknüpfen und dadurch weiterzuentwickeln, um zu einer integrativen Figurenanalyse zu gelangen. Er greift dabei auf ausgewählte historische Theorien von ca. 335 v. Chr. (Aristoteles) bis ins 19. Jahrhundert zurück, bezieht auch sogenannte "Einzelwege" (Eder 2008, 45-47) sowie die drei großen Gruppen der Figurentheorie mit ein: strukturalistisch-semiotische, psychoanalytische und kognitive Theorien (diese sind alle im 20./21. Jahrhundert angesiedelt). Sein Ziel ist es, aus den Erkenntnissen einzelner Disziplinen und Positionen zu profitieren und diese sinngemäß und ergänzend zusammenzuführen, um Grundlagen einer interdisziplinär wirkenden Figurenanalyse zu schaffen (Eder 2008, 56-58).

Bei Eders Figurenanalyse handelt es sich hauptsächlich um eine deskriptive Theorie, die folgende Fragen stellt: "Was sind Figuren, wie sind sie strukturiert, welche Wirkungen können sie haben und warum?" (Eder 2008, 41). Die Antworten darauf sind geprägt von Objektivität, Allgemeingültigkeit und

Systematik und wollen das komplette Wirkungs- und Gestaltungsspektrum der Figur mit einbeziehen (Eder 2008, 41). Wastl merkt an, dass sich Eders Analyse von anderen Filmtheoretikern abhebt, weil sie, "anders als die von Faulstich und Hickethier postulierte Reduktion von Filmfiguren auf Bestandteile von Handlungsfilmen und Aktionsgefügen" (Wastl 2013, 32), der Figur weitere als nur handlungstragende Eigenschaften zugesteht.

Eder vertritt die These, dass Figuren als fiktive Wesen mit zugeschriebener Fähigkeit zur Intentionalität sowie als abstrakte Gegenstände zu verstehen sind. Auch wenn Figuren dieser Definition nach nicht real existieren, können sie einen faktualen Kern besitzen, wenn sie wie im Fall von Waris in "Wüstenblume" einer realen Person nachempfunden sind (vgl. Eder 2008, 77).

Figuren entstehen durch kommunikatives Handeln und werden somit Bestandteil der objektiven sozialen Realität (Eder 2008, 68-69). Kommunikatives Handeln geschieht auf zwei Ebenen. Zuerst auf der fiktionalen Ebene, auf der Spielfilme produziert und konsumiert werden. Danach auf der metafikionalen Ebene, die Interpretationen, Analysen, Kritiken, Zuschauergespräche etc. umfasst (Eder 2008, 69). Der Entstehungsprozess einer Figur ist somit vielschichtig und basiert vorrangig auf Kommunikation.

Figurenanalyse schließt idealerweise nicht nur Kommunikation auf fiktionaler und metafikionaler Ebene ein, sondern auch Rezeption (Eder 2008, 109). Dabei geht Eder von drei Arten der Figurenrezeption aus: der "empirischen Rezeption" bestimmter individueller Zuseher (einzelne Personen oder eine Gruppe) in Vergangenheit, Gegenwart oder Zukunft, der von Produzent*innen "intendierten Rezeption", und der "idealen Rezeption", die normativ geprägt ist (Eder 2008, 113). Daraus lässt sich schlussfolgern, dass Figurenanalyse nicht nur die Figuren selbst untersucht, "sondern auch ihre Darstellung im Text und die Vorstellungen, die Zuschauer von ihnen entwickeln (sollen)" (Eder 2008, 78). Zur normativen Prägung von Figuren im Film ist auch zu sagen, dass sich die Geschichte der Figurentheorie "als eine Geschichte wechselnder Menschenbilder und Normvorstellungen" erweist (Eder 2008, 41). Das heißt, dass Figuren zeitgemäßen gesellschaftlichen und kulturellen Normen und Bedingungen entsprechen, sie spiegeln diese wider. Eine Figur im Film ist

das Produkt gesellschaftlicher und kultureller Normen. Sie entsteht aus vorherrschenden sozialen Bedingungen.

Es ist letztlich wichtig zu erwähnen, dass Eders Figurenanalyse eine flexible Heuristik ist. Die gewählten genaueren Verfahren der Analyse hängen von den angestrebten Zielen der Erkenntnisgewinnung ab (Eder 2008, 109).

Der Figurenanalyse geht die Anfertigung der zuvor genannten Protokolle voraus. Liegen die Protokolle vor, kann die Figurenanalyse gestartet werden. Dabei orientiere ich mich an der Methode der "Uhr der Figur" nach Jens Eder.

Die Uhr der Figur nach Jens Eder

Um Figuren systematisch und nachvollziehbar untersuchen zu können, entwickelte Eder (2008) ein Analysemodell mit dem Namen "Uhr der Figur". Es ist ein Basismodell zur allgemeingültigen Figurenanalyse, "das als Heuristik zur ersten Einschätzung von Figuren und als Ausgangspunkt ihrer genaueren Untersuchung dienen kann" (Eder 2008, 131). Die "Uhr der Figur" setzt sich aus vier Strukturbereichen figurenbezogener Aussagen zusammen:

- 1) Die Figur als fiktives Wesen (diegetische Perspektive)
- 2) Die Figur als Symbol (thematische Perspektive)
- 3) Die Figur als Symptom (pragmatische Perspektive)
- 4) Die Figur als Artefakt (ästhetische Perspektive)

(Eder 2008, 123-125)

Diese vier Strukturbereiche decken die essentiellen Fragen einer Textanalyse ab: "Welche *Gegenstände* - welche Welten und Themen - werden auf welche *Weise* dargestellt, aus welchen *Gründen* und mit welchen *Wirkungen*?" (Eder 2008, 125).

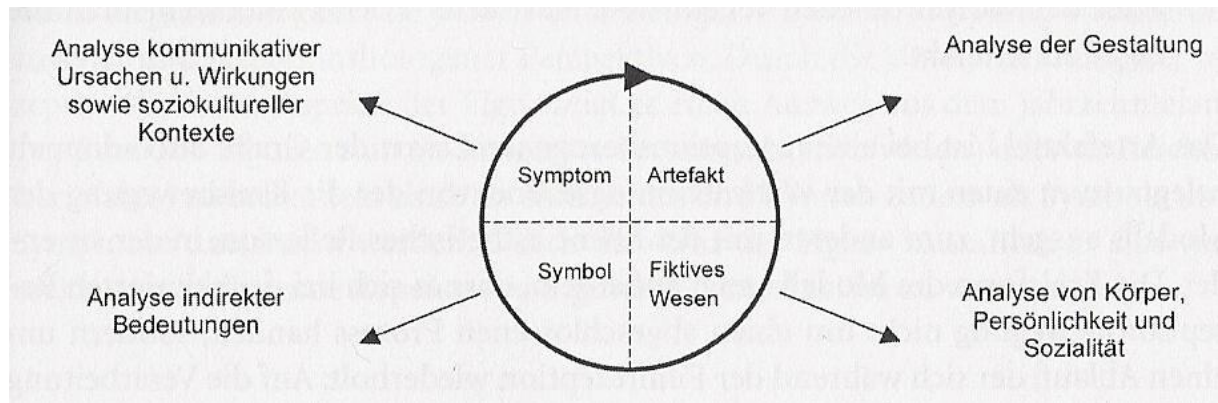


Abb. 1: „Das Grundmodell: Die Uhr der Figur“ (Eder 2008, 141)

Diese vier Aspekte (Artefakt/Fiktives Wesen/Symbol/Symptom) der Figur können in einer Wechselwirkung zueinander stehen, sie sind nicht isoliert zu betrachten (Eder 2008, 142-143). Dass die Uhr der Figur in einer Kreisform dargestellt ist, weist darauf hin, dass es sich "nicht um einen abgeschlossenen Prozess handelt, sondern um einen Ablauf, der sich während der Filmrezeption wiederholt" (Eder 2008, 142). Man kann also an verschiedenen Stellen im Film erneut die Uhr der Figur durchlaufen. So merkt Eder an:

"Im Filmverlauf verändert sich das Figurenmodell durch weitere Informationsverarbeitung. Neue Eigenschaften werden in das Modell integriert, andere werden modifiziert, neu gewichtet, verworfen oder geraten in Vergessenheit. Genau genommen muss man Figurenmodelle also mit einem Zeitindex versehen (Modell in t_0 , t_1 ..., t_n). Unsere Vorstellung von (der Figur) ist am Anfang des Films eine andere als am Ende." (Eder 2008, 187)

Die Uhr der Figur ist kein starres Schema, sondern eine "flexible Heuristik, deren Anwendung jeweils den Erkenntnisinteressen der Analyse angepasst werden kann" (Eder 2008, 143). Die Anordnung sowie Gewichtung der vier Aspekte darf variieren, je nach Forschungsziel. Grundfrage bei der Verwendung dieser Methode bleibt jedoch "Welche Aspekte dieser Figur sind besonders relevant und strittig?" (Eder 2008, 143). Eder hat diese vier Aspekte schon an verschiedenen Stellen in seinem Buch in unterschiedlicher Reihenfolge angeordnet (vgl. z.B. Eder 2008, 123-125 und Abb.1 aus Eder 2008, 141). Ich habe mich entschlossen, bei der Analyse der Figur Waris zuerst die zwei Aspekte zu untersuchen, die zur Darstellung der Figur beitragen: Fiktives Wesen und Artefakt. Nach Ausarbeitung dieser Basis widme ich mich den übrigen zwei Aspekten, die für die Repräsentation der Figur eine entscheidende Rolle spielen: Symbol und

Symptom. Somit gibt es eine bestimmte Reihenfolge, die ich auch gleich bei der Erklärung, worum es bei den einzelnen vier Aspekten geht, anwende:

1. Die Figur als fiktives Wesen

Die Figur als fiktives Wesen ist der Kern einer jeden Figur (Eder 2008, 162). Dazu zählen die Eigenschaften, das Äußere, die Persönlichkeit, das Innen- und Sozialleben dieser Figur.

In der Mehrzahl der Filme steht die Figur als fiktives Wesen im Vordergrund und bildet somit eine wichtige Basis zur Figurenanalyse (Eder 2008, 162). Um die Figur als fiktives Wesen zu erfassen, werden "ihre physischen, psychischen und sozialen Merkmale, ihr Verhalten, ihre flüchtigen Erlebnisse und ihre Beziehungen zu ihrer Umwelt" (Eder 2008, 123) herangezogen. Eder (2008, 136) weist darauf hin, dass sich ein Figurenmodell nach der ersten Wahrnehmung im Laufe des Films verändert und verfeinert. Deswegen ist es zu empfehlen, die Figur an verschiedenen Stellen des Filmverlaufs unter den Gesichtspunkten des fiktiven Wesens zu analysieren. In meiner Analyse habe ich die Figur als fiktives Wesen unter den Aspekten der Körperlichkeit (allgemeine äußere Erscheinung und körpernahe Artefakte) sowie Sozialität und Persönlichkeit untersucht.

2. Die Figur als Artefakt

In diesem Bereich wird auf das "Gemachtsein" (Eder 2008, 125) der Figur eingegangen. Die Frage lautet: "Wie und durch welche Mittel wird die Figur dargestellt?" (Eder 2008, 710) . Zur Beantwortung dieser Frage werden technische und ästhetische Darstellungsformen wie z.B. Einstellungsgröße, Kameraführung, Schauspielstil, Mise-en-scène, Montage, Plotstruktur (Eder 2008, 138) untersucht.

3. Die Figur als Symbol

Aussagen, die in diesem Bereich gemacht werden, sollen klären, wofür die Figur steht und welche indirekten Bedeutungen sie vermittelt. Es wird angenommen, dass die Figur als ein komplexes Zeichen fungiert und als Symbol für etwas anderes steht - es soll eruiert werden, wofür genau (Eder 2008, 124).

4. Die Figur als Symptom

Diese Ebene beschäftigt sich mit der Frage "Warum, aufgrund welcher Ursachen innerhalb der Produktion ist die Figur so? Und welche Wirkungen hat sie auf ihre Publika?" (Eder 2008, 124). Die Figur kann "als Kulturphänomen, Einflussfaktor oder Anzeichen für Sachverhalte in der Realität" gesehen und auf ihre Bedeutung in soziokulturellen Zusammenhängen hin untersucht werden (Eder 2008, 124).

Die Analyse nach dieser Methode erfolgt im Kapitel 4.4.

4 DER FILM: "WÜSTENBLUME"

4.1 Vorstellung des Untersuchungsgegenstandes

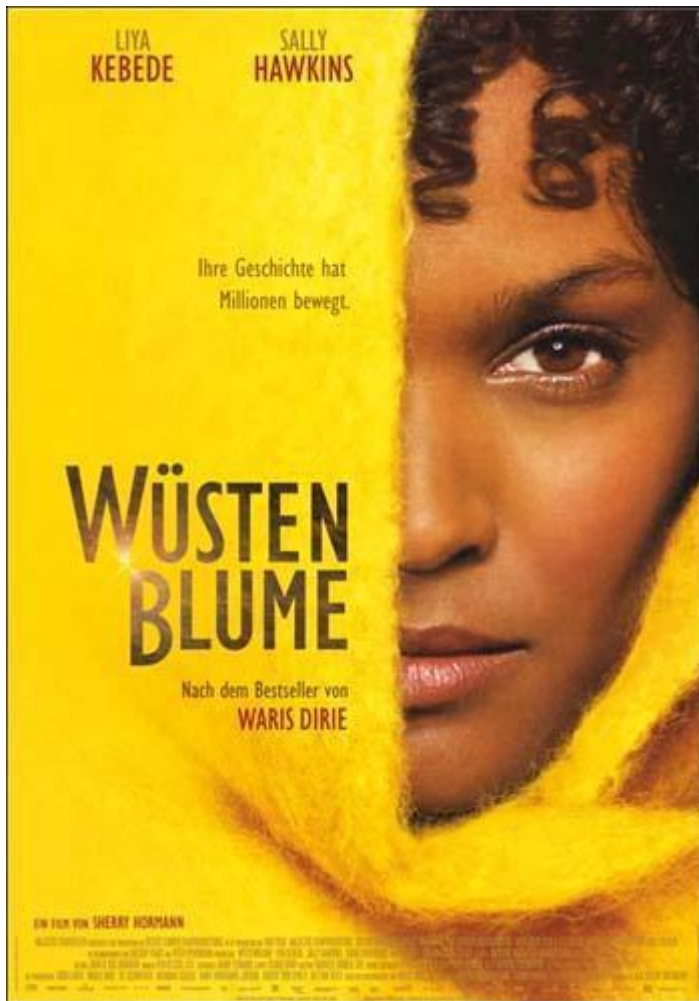


Abb. 2: DVD Cover vom Film "Wüstenblume" (Soundtrackcollector, o.J., www.soundtrackcollector.com)

Der Untersuchungsgegenstand dieser Arbeit ist der Spielfilm "Wüstenblume" (Originaltitel: Desert Flower). Sherry Hormann, die US-amerikanisch-deutsche Wurzeln hat, ist die Regisseurin des Films. Sie hat auch das Drehbuch dazu geschrieben. Die Geschichte basiert auf dem gleichnamigen (auto)biografischen Roman von Waris Dirie und Cathleen Miller, der 1998 erschienen ist. Es sind inhaltliche Abweichungen davon in der Umsetzung zum Film zu erkennen. Filmproduzent ist der Deutsche Peter Herrmann, dessen frühere Werke schon einen starken Afrika Bezug aufweisen. Benjamin Herrmann, Danny Krausz und Gerhard Hegele sind Co-Produzenten. Für die Musik ist Martin Todsharow verantwortlich, für die Kamera Ken Kelsch und für den Schnitt Clara Fabry. Der

Film wurde in Deutschland, Österreich und Frankreich produziert. Dschibuti, New York, London, Köln, Berlin und München waren Drehorte. Die Freigabe ist ab 12 Jahren, die Laufzeit beträgt 122 Minuten. Genretechnisch ist der Film in die Kategorie Melodrama einzuordnen, bzw. in den Filmtypus transkultureller Film. (siehe Kapitel 2.4.6.sowie 3.2.3). Er ist in erster Linie eine Produktion von Desert Flower Filmproductions in Co-Produktion mit mehreren deutschen Produktionsgesellschaften. Gefördert wurde er mit Mitteln einiger deutscher Filmförderverbänden sowie vom Österreichischen Filminstitut, ORF und Wiener Filmfonds.

"Wüstenblume" hatte Anfang September 2009 Weltpremiere bei den Internationalen Filmfestspielen von Venedig. Ende September 2009 lief das Werk im Majestic Filmverleih in Deutschland in den Kinos an. Im Oktober folgte der Filmstart auch in der Schweiz und in Österreich. In den USA war der Film ab März 2011 zu sehen. Auf der Website des Films stand im Mai 2015, dass er über eine Million Zuschauer*innen für sich verbuchen konnte (Wüstenblume o.J., www.wuestenblume-film.de). In Österreich war "Wüstenblume" ab 2010 auf DVD erhältlich. Mittlerweile gibt es auch das Blu-ray Format zu kaufen.

Der Film ist figurenzentriert. Die Hauptrollen sind mit englischsprachigen Schauspielenden besetzt. Auf der DVD Hülle ist vermerkt, dass die Originalsprache Englisch ist. Dass zum Teil auch Somali in der Originalfassung (ebenso wie in der deutschen Fassung) vorkommt, ist nicht erwähnt.

Es gab einige Auszeichnungen für den Film, unter Anderem den Zuschauer*innenpreis für Regisseurin und Drehbuchautorin Hormann im Rahmen eines Festivals im Baskenland, sowie die Verleihung des Bayerischen Filmpreises für den Produzenten Herrmann. 2010 war der Film in der Kategorie "Bester Film" für den Deutschen Filmpreis nominiert.

Für die Standbilder, die ich aus dem Film genommen habe, liegen die Rechte bei den jeweiligen Produktionsfirma des Films.

4.2 Handlung des Films - Plot

Waris Dirie ist in Somalia geboren und wächst in einer Nomadenfamilie auf. Sie lebt dort in der Steinwüste umherziehend. Als kleines Mädchen wird sie einer Genitalbeschneidung (FGC - Female Genital Cutting) unterzogen. Später flüchtet sie vor einer Zwangsheirat in die Hauptstadt Mogadishu, wo sie von Verwandten aufgenommen wird. Diese schicken sie zu weiteren Verwandten nach London. Dort arbeitet sie 6 Jahre lang unter isolierten Bedingungen als Hausmädchen in der somalischen Botschaft. Als das Botschaftspersonal aufgrund des Ausbrechens eines Bürgerkrieges in Somalia zurückbeordert wird und überstürzt abreist, endet Waris Hausmädchen-Dasein zwangsweise. Sie lebt anfangs obdachlos, bevor sie Bekanntschaft mit der Engländerin Marilyn macht, die sie in ihr Wohnheim mitnimmt. Durch Marilyns Hilfe bekommt Waris einen Job in einer Burger Bar. Sie darf sich permanent Marilyns Zimmer mit ihr im Wohnheim teilen, arbeitet, lernt Englisch und freundet sich immer mehr mit Marilyn an. Nach einem kurzen Kennenlernen mit dem US-Amerikaner Harold entwickelt sie romantische Gefühle für ihn. Ihr Lebensalltag in London wird von gesundheitlichen Problemen aufgrund ihrer Beschneidung gestört. Sie lässt sich operieren, um schmerzfrei zu sein. Schließlich nimmt Waris das Angebot des Fotografen Donaldson, der sie vor längerer Zeit in der Burger Bar angesprochen hat, nach anfänglicher Ablehnung doch an und lässt sich von ihm fotografieren. Das ist der Start ihrer erfolgreichen internationalen Modelkarriere, die jedoch aufgrund von Passproblemen schnell einen Dämpfer erhält. Durch eine Scheinehe mit Neil bekommt sie schließlich eine unbefristete Aufenthaltserlaubnis, und ihre Karriere als Model geht weiter steil bergauf. Waris zieht berufsbedingt nach New York, wo sie sich auch auf die Suche nach Harold macht, nach dem sie sich seit ihrer Begegnung damals in London sehnt. Als bekanntes Model steht Waris auch im Interesse der Öffentlichkeit. Erstmals spricht sie in einem Interview für ein Frauenmagazin öffentlich über ihre Genitalbeschneidung als Kind. Seitdem macht sie es sich zur Aufgabe, über FGC aufzuklären und etwas dagegen zu unternehmen. Schließlich hält sie eine Rede über FGC im UN-Hauptquartier vor einem großen Publikum.



Abb. 3: Szene 2/Waris als Kind in Somali



Abb. 4: Szene 85/Waris als Erwachsene in New York

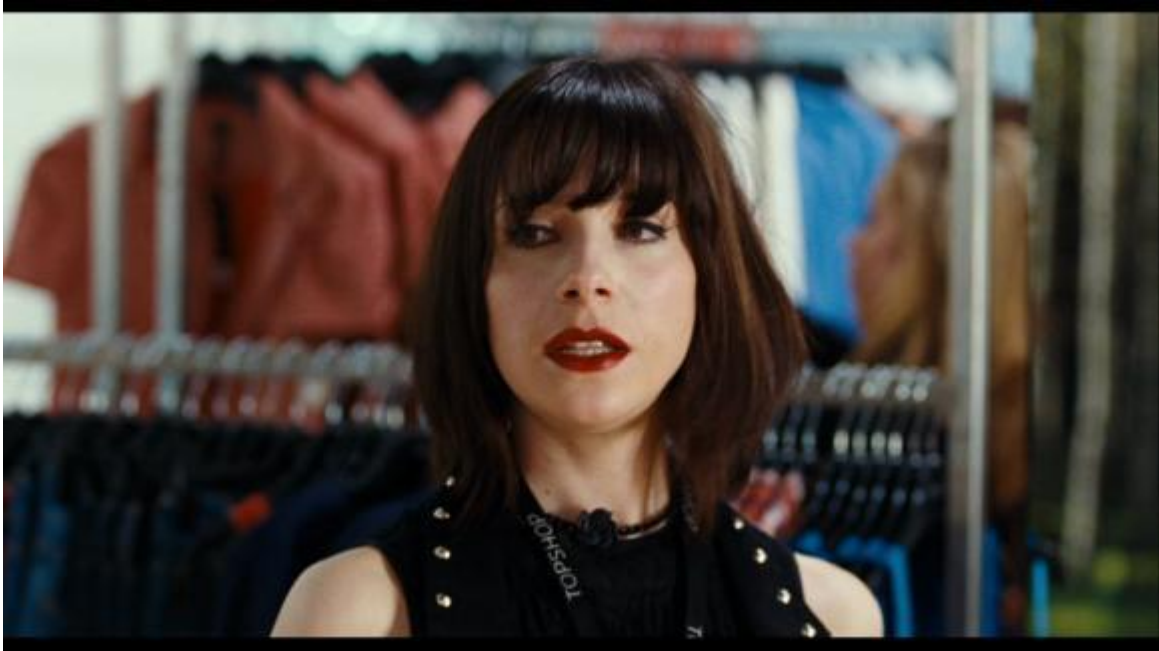


Abb. 5: Szene 7/Marilyn



Abb. 6: Szene 90/Harold



Abb. 7: Szene 67/Fotograf Donaldson



Abb. 8: Szene 18/Neil

Die hier linear aufgezählte Handlung wird im Film in nicht linearer Reihenfolge wiedergegeben. Er beginnt mit Szenen von Waris' nomadischem Lebensalltag als Kind in Somalia, und setzt dann mit ihrem unfreiwilligem Ende als Hausmädchen in London ein. Ab hier verläuft die Erzählung an sich chronologisch, jedoch wird sie an mehreren Stellen durch Rückblenden unterbrochen. Die Rückblenden schließen für die Zuschauenden Lücken in Waris' Vergangenheit.

4.3 Konkrete Untersuchungsvorgänge

In einem ersten Schritt wurde "Wüstenblume" in 12 Sequenzen plus Abspann unterteilt (siehe auch Sequenzprotokoll im Anhang):

I) **SE 1** 00:00:00-00:04:59, Szene 1-5

Vorspann. Rückblende: Waris Lebensalltag als nomadisches Kind in der Steinwüste Somalias

II) **SE 2** 00:05:00-00:11:01, Szene 6-11

Waris obdachlos in London, 1. Begegnung mit Marilyn

III) **SE 3** 00:11:02-00:00:21:31, Szene 12-17

2. Begegnung mit Marilyn, 1. Auftritt Pushpa, Neil und Donaldson

IV) **SE 4** 00:21:32-00:27:51, Szene 18-20

Waris Lebensalltag in London, 1. Auftritt Harold

V) **SE 5** 00:27:52-00:38:27, Szene 21-27

FGC (Female Genital Cutting) zum 1. Mal Thema

VI) **SE 6** 00:38:28-00:48:05, Szene 28-35

Rückblende: Waris als Kind in Somalia, Flucht nach Mogadischu

VII) **SE 7** 00:48:06-01:06:56, Szene 36-50

Waris emanzipiert sich, Beginn der Modelkarriere, Dämpfer wegen Passproblemen

VIII) **SE 8** 01:06:57-01:16:07, Szene 51-58

Rückblende: Waris wird nach London geschickt, 6 Jahre als Hausmädchen

IX) **SE 9** 01:16:08-01:34:11, Szene 59-74

Waris Scheinehe mit Neil, bekommt unbefristete Aufenthaltserlaubnis

X) **SE 10** 01:34:12-01:41:17, Szene 75-83

Waris ist erfolgreiches Model, lebt in New York, sucht Harold

XI) **SE 11** 01:41:18-01:51:51, Szene 84-89

Waris gibt Interview über FGC. Rückblende: Waris wird als Kleinkind beschnitten

XII) **SE 12** 01:51:52-01:58:29, Szene 90-92

Waris hält Rede über FGC im UN-Hauptquartier, Marilyn und Harold vor Ort.
Epilog

XIII) **ENDE** 01:58:30-02:02:35, Szene 93

Abspann

In einem zweiten Schritt wurden die Sequenzen noch weiter in Szenen unterteilt. Insgesamt hat der Film 93 Szenen (siehe Szenenprotokoll im Anhang). Dann wurden die für die Figurenanalyse zu untersuchenden Szenen ausgewählt, für die Einstellungsprotokolle angefertigt wurden (siehe Einstellungsprotokolle im Anhang).

Folgende Szenen wurden ausgewählt:

Szenen 2-5 (00:00:35-00:04:59): Einführung der Figur Waris - Somalia

Szenen 6-11 (00:05:00-00:11:01): Einführung der Figur Waris - London

Szene 22 (00:28:37-00:32:06): Waris exotisierter Körper

Szene 80 (01:37:07-01:37:54): Waris Begehren

Szene 91 (01:55:08-01:57:38): Waris Rede über FGC

Anhand der Einstellungsprotokolle erfolgte dann die Analyse dieser Szenen nach der "Uhr der Figur" von Jens Eder (siehe Abb. 1 auf Seite 55 bzw. Eder 2008, 141). Um die Frage zu beantworten, wie Waris dargestellt ist, untersuchte ich die Szenen auf die Aspekte des fiktiven Wesens und des Artefakts hin. Die Ebenen der Figur als Symbol und als Symptom halfen mir, auf die Frage der Repräsentation der Figur einzugehen.

4.4 Ergebnisse der Analyse

4.4.1 Einführung der Figur Waris - Somalia

Szenen 2-5 (00:00:35-00:04:59)

Zur Situierung der Szenen

Die Figur Waris ist gleich in den Anfangsszenen des Films, direkt nach dem Vorspann, zu sehen. Die Zuseher*innen erhalten einen ersten Eindruck von der Figur sowie einen Einblick in Waris Lebenswelt in Somalia. Waris lebt in einer nomadischen Gemeinschaft, die sich zu diesem Zeitpunkt in einer Steinwüste aufhält.

Filmmusik

Es ist anzumerken, dass die Szenen 2 bis 5 neben dem diegetischen Ton auch durchgehend mit nicht-diegetischer Musik, die hauptsächlich aus Klavier und Streichinstrumenten besteht, unterlegt sind. Die Musik ist sehr ausdrucksstark und variiert im Laufe der Szenen. Rückt die Musik in den Vordergrund, so erzeugt sie eine dramatische, energetische und packende Atmosphäre. Durch Veränderung der Lautstärke und Intensität tritt sie an gewissen Stellen in den Hintergrund und unterlegt die Geschehnisse mit einer eher sentimental, gefühlsbetonten und sehnsüchtigen Stimmung. Beicken ist der Meinung, dass Musik im Film zu einer "seelischen Bearbeitungsmaschine" geworden ist. Sie stellt Stimmungen her und suggeriert Emotionen (Beicken 2004, 59).

Körperlichkeit

Waris ist ein Kind, grob geschätzt um die 12 Jahre alt. Sie wirkt für ihr Alter relativ groß gewachsen und ist sehr schlank mit langen Gliedmaßen. Aufgrund ihrer langgestreckten, schmalen Körperform ist sie als leptosomer Konstitutionstyp einzuordnen. Eder (2008, 254-255) weist darauf hin, dass in bestimmten psychologischen Theorien ein Zusammenhang zwischen Körperform und Charaktereigenschaften hergestellt wird. Leptosomen, zu welchen Waris zuzuordnen ist, werden dieser Theorie folgend als einzelgängerisch, kopfbetont und empfindlich eingeschätzt.



Abb. 9: Szene 2/Waris

Waris hat dunkle Haut, dunkle Augen und schwarze, eng gelockte Haare, die sehr kurz sind. Sie besitzt ein herzförmiges, junges, glattes Gesicht mit einer hohen Stirn. Ihre Augenbrauen sind dicht, ebenso wie ihre langen Wimpern. Auf Waris feingeschnittene Nase folgen volle Lippen und große weiße Zähne, die relativ oft sichtbar sind. Sie hat klare Augen, ebene Gesichtszüge und reine Haut.



Abb. 10: Szene 2/Waris

Sie strahlt Gesundheit und Frische aus. Ihre Gesichtszüge sind nach normativen Schönheitsidealen in Europa als attraktiv einzustufen. Waris Blick ist wach und freundlich und ihr Lächeln kann als authentisch beschrieben werden. Ihre Mimik wirkt natürlich und spontan. Sie spiegelt Emotionalität und ehrliche Anteilnahme an Geschehnissen und anderen Personen wider.

Waris Frisur, ein weiteres körpernahes Artefakt, würde in der westlichen Kultur als ungepflegt gelten, da die kurzen Haare widerspenstig und zerzaust wirken und frei in alle Richtungen stehen. Es scheint, als würde sie sehr wenig bis gar keine Zeit für ihre Frisur aufwenden und die Haare einfach so sein lassen, wie sie gewachsen sind. Auch hier ist Praktikabilität wichtig, da kurze Haare pflegeleicht und praktisch sind, vor allem wenn man körperliche Arbeit verrichtet.

In diesen Szenen kommen nur sehr wenig Dialoge vor. Diese finden auf Somali statt und werden durch Untertitel in die deutsche Sprache übersetzt. Waris Stimme ist jugendlich und hell. Sie redet eher leise, dennoch bestimmt. Ihre kurze und prägnante Art sich verbal auszudrücken zeugt von Intelligenz und schneller Reaktionsfähigkeit auf ihr Gegenüber. Ihre Stimme passt zu ihrem Äußeren und ihre Sprache klingt fremd und kehlig, wenn man mit Somali nicht vertraut ist.

Waris hat eine aufrechte Körperhaltung und bewegt sich selbstbewusst und sicher. Zur Beobachtung der Kleidung ist zu sagen, dass Eder (2008, 255-257) sie, genauso wie z.B. die Frisur einer Figur, als körpernahes Artefakt bezeichnet. Dieses kann zur zeitlichen und kulturellen Situierung beitragen und als Zeichen einer sozialen Rolle oder eines sozialen Status aufgefasst werden. Waris trägt ein weites, lose sitzendes, in den Farben pink und gelb gehaltenes langes Kleid. Es ist am Saum zerrissen und man sieht deutliche Schmutzflecken. Auch Waris Haut weist an Armen und Beinen Schmutzspuren auf. Zum Kleid trägt sie einen langen Schal, ebenfalls in gelb und pink. Waris Kleidung deutet darauf hin, dass in der Kultur, in der sie lebt, Funktionalität und praktische Aspekte Vorrang gegenüber dem Ästhetischen haben. Waris Kleid zum Beispiel ist luftig und bequem, was in dieser heißen Klimazone von Vorteil ist. Die leuchtenden Farben in Waris Kleidung, bzw. die markante Kombination von starkem Gelb und Pink, heben sich von den etwas gedeckteren Tönen in den Gewändern der anderen

Siedlungsbewohner*innen ab. Dies signalisiert dem Filmpublikum, dass Waris für die Zusehenden einen besonderen sozialen Status innerhalb der Gemeinschaft einnimmt. Dieser Eindruck wird in Szene 5 bestätigt, als die Kamel- und Menschenkarawane durch die Steinwüste zieht, an deren Ende Waris die Ziegenherde vorantreibt. Während andere Menschen aufgrund der Totalen der Kameraeinstellung schwer zu identifizieren sind, sticht Waris durch die Kraft der prächtigen Farben ihrer Kleidung hervor. Die Position am Ende der Karawane gibt ihr ebenfalls einen besonderen Status, da diese Platzierung den Beobachtenden eher auffällt und in Erinnerung bleibt, im Gegensatz zu einer Position innerhalb der Karawane, die eventuell durch das Davor und Danach untergeht und an Bedeutung verliert. Die Karawane bewegt sich generell dicht geschlossen durch die Landschaft, doch zwischen der Ziegenkolonne, an dessen Ende Waris sich befindet, und den Menschen davor bleibt ein kleiner, dennoch auffälliger Abstand. Dies lenkt noch einmal zusätzlich den Fokus auf Waris innerhalb der langen Karawane.

Zu Waris Schuhwerk ist zu sagen, dass sie in der Szene am Hügel beim Ziegen Hüten Zehenschlappen aus Naturmaterialien trägt, die provisorisch zusammengeschnürt aussehen und ihr mindestens zwei Nummern zu groß sind. In den Szenen, die in der Nomadensiedlung spielen, ist Waris barfuß unterwegs.

Ihr Kleid, Schal und ihre Barfüßigkeit sind den Gegebenheiten der Lebensumgebung angepasst und stehen für optimale Bewegungsfreiheit. Zur zeitlichen Situierung ist zu sagen, dass Waris Kleidung vom westlichen modischen Code losgelöst und somit schwer einzuschätzen bzw. als zeitlos anzusehen ist.

Waris scheint sich in ihrer Kleidung wohl zu fühlen und bewegt sich frei darin. Sie nutzt die Funktionalität des langen Schals in allen vier Szenen, in denen sie in der kurzen ersten Sequenz vorkommt, vielseitig und ideenreich: Sie verwendet ihn als Trageschleife für die neugeborene Ziege, als Gürtel, locker über die linke Schulter gebunden oder um beide Schultern gewickelt.

Die Art, auf die eine Figur ihre Kleidung trägt und verwendet, gibt Indizien auf ihren Charakter (Eder 2008, 256). Man kann folgern, dass Waris praktisch und

kreativ veranlagt ist, und sich mit Ideenreichtum zu helfen weiß. Man kann auch davon ausgehen, dass sie nicht viel Wert auf ein attraktives äußeres Erscheinungsbild nach westlichen Normen legt.

Sozialität und Persönlichkeit

Man erfährt in diesen ersten Szenen des Films auch viel über Waris soziale Beziehungen und Persönlichkeit. Waris bewegt sich innerhalb einer Gemeinschaft von Menschen derselben Ethnie und Sprache. Die Menschen, die in den Einstellungen zu sehen sind, haben alle dunkle Haut und kommunizieren miteinander auf Somali. Generell gesprochen verfolgen sie auch dieselben Interessen: Das Nomadentum erfordert tägliche harte Arbeit, wie vor allem in Szene 3 gezeigt wird. Die Siedlungsbewohner*innen arbeiten tatkräftig und unterstützen sich kameradschaftlich und hilfsbereit in ihren Aufgaben. Es wird auch untereinander geteilt, wie das Aufteilen des Brotes in Szene 4 zeigt.

In Szene 2 des Films, in der Waris zum ersten Mal vorkommt, sitzt sie alleine auf einem Hügel inmitten einer Herde von Ziegen auf dem Boden einer Steinwüste und hilft bei der Geburt einer kleinen Ziege. Dabei ist sie sehr entspannt, erfahren und souverän, als sei es etwas Alltägliches. Aufgrund der Tatsache, dass sie allein ist, erscheint sie umso mehr unabhängig und erwachsen. Waris übt die Tätigkeit als Geburtshelfer*in aus und hat die Herde mit scheinbarer Leichtigkeit im Griff. Auch in späteren Szenen in der Nomadensiedlung erweckt sie den Eindruck, sehr vertraut mit ihrer Umgebung zu sein, sei es Mensch, Tier oder Natur.

Obwohl Waris durch die kräftigen Farben ihres Gewandes optisch hervorsteht, wird in dieser ersten Sequenz des Films der Eindruck vermittelt, als würde sie generell innerhalb der Norm der Gesellschaft, in der sie sich bewegt, leben. Der unkomplizierte und vertraute Umgang der anderen Menschen mit Waris zeigt, dass sie integrierter, akzeptierter und wertgeschätzter Teil dieser Gruppe ist, zu der auch ihre Familienangehörigen zählen. Die Menschen innerhalb dieser Gruppe scheinen auf eine friedliche und freundliche Weise ohne viel Konfliktpotential miteinander zu leben. Waris lächelt in den Szenen auffallend viel und interagiert ausgiebig mit ihrer Außenwelt. Zu einigen Personen innerhalb der Gruppe wird sie in einem näheren Verhältnis gezeigt. So sieht man in

einer Einstellung in Szene 3, wie Waris aus dem Stehen ihre am Boden sitzende Mutter stürmisch und impulsiv an sich drückt, herzlich umarmt und küsst. Waris schmiegt sich liebevoll an sie, während ihre Mutter sich über diesen scheinbar spontanen Ausdruck von Zuneigung freut und ihn erwidert, indem sie sie ebenfalls lachend in den Arm nimmt. Aufgrund der Körperpositionen wirkt es so, als ob Waris ihre Mutter beschützend umschlingen würde, weil Waris steht und sich über ihre am Boden sitzende Mutter beugt. In der Eltern-Tochter Beziehung würde man die Rollen traditionellerweise normativ anders interpretieren: dass eher der Elternteil beschützend auf die Tochter schaut, vor allem wenn sie, wie in Waris Fall, noch mehr oder weniger ein Kind ist. Dieser Rollentausch kann als ausgeprägte Unabhängigkeit und Reife von Waris interpretiert werden, bzw. verleiht es ihr den Charakterzug einer liebevollen Beschützerin. Die körperliche Nähe zu ihrer Mutter suggeriert auch emotionale Nähe.

Nicht nur im Umgang mit ihrer Mutter erscheint Waris liebevoll, fürsorglich und impulsiv. Am Hügel gibt sie der Ziege, die gerade ein Junges zur Welt gebracht hat, eine kurze Streicheleinheit und einen anerkennenden Klaps. Die neugeborene Ziege legt Waris schützend in ihren Schoß und trägt sie dann eng an ihrem Körper in einer Trageschleufe, die sie aus ihrem Schal zusammengebunden hat. Sie fixiert das Tier dazu noch sorgfältig mit ihrer Hand. Als ihre Geschwister gelaufen kommen, präsentiert Waris die Ziege stolz, indem sie sie zuerst mit dem Arm freudestrahlend in die Luft hebt und dann mit gesenktem Blick den Kopf der Ziege sanft und zuneigungsvoll an ihr Gesicht drückt. Der darauffolgende Dialog zwischen Waris und ihrem Bruder zeigt einen unkonventionellen, kämpferischen Charakterzug in ihr. Waris hält die frischgeborene Ziege in der Hand und sagt: "Es heißt Fattuma.", woraufhin ihr Bruder meint: "Keiner nennt ein Schaf (sic!) wie Allahs Tochter.". "Sagt wer?" kontert Waris augenblicklich und in einem überzeugten, bestimmten Tonfall. Dann gibt sie plötzlich die Ziege behutsam an ihre Schwester weiter, die sich freut und sich bei Waris mit einem breiten Lächeln sowie einem Strahlen in ihren Augen dafür bedankt, als sie die Ziege an sich nimmt. Dieser Handlungsstrang zeigt, dass Waris einfühlsam auf andere Menschen reagiert und ihnen gerne eine Freude macht. Sie kann teilen und handelt uneigennützig.

Kurz danach kommt bei Waris ein kindlicher, verspielter Zug zum Vorschein, als sie ihrem Bruder überraschend den Schal von der Schulter zieht und somit ihn und ihre Schwester neckisch zu einem Wettlauf vom Hügel hinab zur Siedlung auffordert.

Waris ist um ein paar Jahre älter als ihr Bruder und ihre Schwester. In der eben beschriebenen Szene am Hügel wirkt es durch die Situation und die Körpersprache, als hätte sie eine gewisse Vorbildfunktion für ihre Geschwister, als würden sie zu Waris aufschauen und gespannt ihre Handlungen und Aussagen abwarten.

Im Speziellen zu ihrem Bruder, den sie "Alter Mann" nennt, hat sie eine enge und besondere Beziehung. Er ruft mehrmals freudig und aufgeregt ihren Namen, als er ihr mit ihrer Schwester auf dem Hügel entgegen gelaufen kommt. Waris erwidert seinen Ruf ebenso freudig und winkt mit ausgestrecktem Arm und Stock in der Hand. In Szene 4 reagiert sie mitfühlend und sensibel auf seine Angst, von ihr getrennt zu werden. Sie unterbricht ihre Tätigkeit ohne zu zögern, sieht ihm in die Augen und antwortet ernst: "Ich lass dich nicht allein. Niemals. Versprochen.". Sie beruhigt ihn, übernimmt Verantwortung ihm gegenüber, und bestätigt, dass er wichtig für sie ist, ebenso wie sie es für ihn ist, indem sie ihm das Versprechen gibt, ihn niemals alleine zu lassen.

Innerhalb der Gemeinschaft werden Waris bestimmte Aufgaben anvertraut, die sie folgsam, verantwortungsbewusst und verlässlich bewältigt. Sie hütet alleine die Ziegenherde, was ihr gut gelingt. Sie verlässt sich dabei auf ihre Fähigkeiten und erscheint reif und selbstsicher, wie zuvor beschrieben. Auch beim Wasser Schöpfen, gemeinsam mit anderen Siedlungsbewohner*innen, ist sie eifrig und konzentriert bei der Sache und macht einen geschickten und kräftigen Eindruck, trotz ihrer sehr schlanken Figur und ihres jungen Alters. Waris scheint körperlich harte und viel Arbeit gewohnt zu sein. Sie scheut sich nicht vor Aufgaben und Verantwortung, sondern packt ohne zu zögern an, wenn sie gebraucht wird, sei es alleine oder in der Gruppe. In einer Einstellung erteilt ihr ein Mann den Auftrag, weiter auf die Ziegenherde zu schauen, und klopfte ihr dabei auf die Schulter. Sie reagiert folgsam auf seine Anweisung. Waris wird als wertvolles Mitglied der Gemeinschaft wahrgenommen und ihre Hilfe auch von den Älteren

geschätzt. Sie selbst bringt den anderen Gemeinschaftsmitgliedern ebenso viel Respekt sowie Zuneigung entgegen, seien es die Ziegen die sie hütet, ihre jüngeren Geschwister oder ihre Mutter.

Waris ist für ihr Alter ungewohnt reif, unabhängig und erwachsen. Sie nimmt eine zärtliche Beschützer*innen-Rolle gegenüber der frischgeborenen Ziege, ihrem Bruder und in der einen beschriebenen Szene auch gegenüber ihrer Mutter ein. Trotzdem hat sie auch einen neckischen, kindlichen Zug, der eher ihrem Alter entspricht und sie auch energiegeladen und lebhaft erscheinen lässt. Die wenigen gesprochenen Worte lassen auf Waris kämpferischen, selbstbestimmten Charakterzug schließen, sowie darauf, dass Zusammenhalt und Loyalität ihrem Bruder gegenüber wichtige moralische Werte für sie darstellen.

Waris fühlt sich sichtlich wohl in ihrer Umgebung. Sie lacht viel und oft, außerdem strahlt sie eine Leichtigkeit und Fröhlichkeit aus, die sie unbeschwert und sorgenfrei wirken lässt. Ihre Bewegungen sind geschickt und bestimmt und zeugen von Selbstsicherheit. Das Leben in der Nomadensiedlung gibt trotz der harten Arbeit Harmonie, Sicherheit und Geborgenheit innerhalb der sozialen Gruppe.

Alle Szenen spielen sich in freier Natur, unter freiem Himmel ab. Das Licht ist daher natürlichen Ursprungs. Die Figuren befinden sich nicht in geschlossenen Räumen. Diese Freiheit wird im Speziellen in Szene 2 durch die Kameraeinstellung des Extreme Long Shots (Panorama) und der Positionierung der Kamera in der Vogelperspektive bewusst gemacht. Waris steht inmitten ihrer Ziegenherde auf einem Hügel, um sie herum ist weit und breit kein einziger Mensch zu sehen, sondern nur weitläufige Steinwüste und in der Ferne weitere Hügel, die sich über den Horizont hinaus fortsetzen. Ihr weites Kleid und ihre ungebändigten Haare flattern im Wind. Die Landschaft in ihrer Weite und Grenzenlosigkeit ist Waris Territorium, in der sie sich wohl fühlt. Natur und Freiheit sind Werte, mit denen Waris als Kind aufwächst.



Abb. 11: Szene 2: Waris am Hügel

Zusammenfassung

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Szenen 2-5 generell durch viel Bewegung und körperliche Nähe zwischen Waris und anderen menschlichen und tierischen Figuren geprägt sind. Es gibt auffallend zahlreiche liebevolle Berührungen. Kommunikation spielt sich hauptsächlich nonverbal ab. In den Szenen kommen lediglich zwei Dialoge vor, die beide zwischen Waris und ihrem Bruder auf Somali stattfinden. Diese sind äußerst kurz und bestehen nur aus zwei bzw. vier Sätzen (zumindest in der deutschen Übersetzung in den Untertiteln). Waris steht symbolisch für Natur- und Tierverbundenheit, Unbeschwertheit, Simplizität, Natürlichkeit, Solidarität, Familienzusammenhalt und Harmonie. Sie erfährt soziale Inklusion und die Gruppe, der sie angehört, wirkt homogen und deren Mitglieder gehören derselben Ethnie an.

4.4.2 Einführung der Figur Waris - London

Szenen 6-11 (00:05:00-00:11:01)

Zur Situierung der Szenen

Sequenz 2 des Films, die die Szenen 6 bis 11 beinhaltet, zeigt Waris in London und kann als fortgesetzte Einführung der Figur gesehen werden. Der Zwischentitel "London, Jahre später" zu Beginn der Sequenz definiert den Ort der folgenden Szenen und weist neben der geografischen Veränderung auch auf einen zeitlichen Sprung in der Erzählung hin. Es wird von der Darstellung von Waris im Alter von ungefähr 12 Jahren in einer Steinwüste in Somalia zur Darstellung von Waris, grob geschätzt gegen Ende ihrer Teenager Jahre, mitten in der Innenstadt von London gewechselt. Sie bewegt sich in einem belebten Viertel namens Oxford Circus auf offener Straße und in einem Modegeschäft namens Topshop. Die Zuseher*innen bekommen erste Eindrücke von Waris in einer komplett veränderten Umgebung, wodurch die Figur Waris mehr Komplexität erhält. Im folgenden Teil wird die Wandlung der Figur erläutert.

Filmmusik

Zum Auditiven ist zu erwähnen, dass in Szene 6 neben dem diegetischen Ton auch non-diegetische Musik zu hören ist. Es handelt sich dabei um Ausläufer der Musik der vorhergehenden Szene, die Teil der Sequenz 1 ist. Der Wechsel zwischen den Szenen ist sanft und bedient sich der Überblendung. Ein weicher Abschluss der Streicher sowie wenige Klaviernoten, die wiederum Spannung aufbauen, spielen in Szene 6 hinein. Die non-diegetische Musik mit melancholischem Charakter kehrt gegen Ende von Szene 10 zurück, als Waris von Marilyn abgehängt wird und alleine zurück bleibt. In Szene 11 wird die non-diegetische Musik immer mehr vordergründig, während die diegetische immer leiser wird und in der Mitte der Szene kurz komplett ausgeblendet ist. Die non-diegetische Musik ist ruhig, langsam und traurig, sie unterstreicht Waris einsame und isolierte Situation, als sie im Dunkeln durch Londoner Gassen streift und auf der Suche nach einem Schlafplatz sowie vergessenem Wechselgeld ist. Der letzter Schnitt in Szene 11 markiert einen abrupten Wechsel, indem die

diegetische Musik plötzlich wieder einsetzt und die non-diegetische Musik verstummt ist, die letzten Klaviertöne verklingen vor dem Schnitt.

Körperlichkeit

Waris ist altersmäßig um die 18 oder 19 Jahre einzuschätzen. Sie ist kein Kind mehr wie in vorhergehenden Szenen, sondern eine junge Frau. Viele der zuvor erwähnten Körpermerkmale treffen nach wie vor auf sie zu, auch wenn sie sich offensichtlich verändert hat, da sie jetzt um einige Jahre älter ist. Waris wird von einer anderen Schauspielerin als zuvor verkörpert. Sie ist groß gewachsen. Bis auf ihren rechten Arm, der bis über den Ellbogen nackt ist, ist ihr Körper von ihrer Kleidung verdeckt. In späteren Szenen ist auch ihr linker Arm bis ungefähr zum Ellbogen frei. Ihre Arme sind ihrem leptosomen Körpertyp entsprechend schmal, mager und lang.

Waris hat ein erwachsenes, wohl proportioniertes und fein geschnittenes Gesicht, es ist oval mit markanten, heraus stehenden Wangenknochen und einer hohen Stirn. Ihre Zähne sind weiß und gerade. Ihre großen, klaren dunklen Augen sind von dichten, langen und nach oben geschwungenen Wimpern umrahmt. Sie hat kaum sichtbare Unreinheiten auf ihrer Stirn. Es scheint als sei sie dezent geschminkt, mit fliederfarbenem Lidschatten und Wimperntusche. Ihre Augenbrauen sind sorgfältig in ebenmäßige Bogen gebracht. Waris kann durchaus als sehr attraktiv bezeichnet werden.



Abb. 12: Szene 7/Waris



Abb. 13: Szene 6/Waris

Waris trägt ein weites bodenlanges Kleid, das kurze Ärmel hat und lose an ihrem langgestreckten Körper hängt. Es ist rosa mit aufgedruckten dunkelblauen und gelben Blumen. Darunter hat sie eine dunkle Stoffhose an. Ihre Schuhe sind flache hellgraue Turnschuhe aus Stoff, mit kurzen weißen Schnürsenkeln und einer festen Sohle. Um ihren Kopf und ihre Schultern hat Waris ein leichtes, rosafarbenes Tuch mit einem fortlaufenden schwarzen Blumenprint gewickelt, dessen Ende ihren linken Arm bedeckt. Unter dem Tuch trägt sie noch ein schwarzes eng anliegendes breites Stoffband, das ihre Haare komplett aus dem Gesicht hält und verdeckt. Waris Frisur ist in der ganzen Sequenz nicht zu sehen, da ihr Kopf bedeckt ist und die Haare darunter verborgen bleiben. Der lockere Sitz ihres Kleides sowie die hervor scheinenden dünnen Arme lassen sie schlank bis mager wirken. Sie sticht aus der Menge der Passant*innen und Modegeschäft-Kund*innen hervor, da ihre Kleidung anders ist. Das Rosa des Kleides und des Schals ist farbenfroh und auffallend. Waris Kleid ist weit geschnitten und etwas unförmig, während die Kleidung der anderen Leute, die in Sequenz 2 vorkommen, eher Figur betont und auch in gedeckteren Farben gehalten ist. Als Utensil zum Tragen ihres Passes und anderer weniger kleiner Dinge hat sie ein rot-weiß gestreiftes Einkaufs-Plastiksäckchen bei sich. Es fällt

ebenso aus der Reihe, da die anderen Leute Rucksäcke oder Taschen aus festerem Material als Plastik zum Tragen ihrer Utensilien verwenden. Generell kann Waris Bekleidung nach westlichem Standard als unmodisch und fremd bezeichnet werden. Die Kleidung ist sehr untypisch für die Umgebung und Kultur, in der sich Waris in Szenen 6-11 bewegt. Sie hebt sich aufgrund dessen von den anderen Leuten ab. Auffallend ist auch, dass Waris als einzige Person in der Sequenz ein Kopftuch trägt. Als Kind in den vorhergehenden Szenen, die in Somalia spielen, hat sie keines getragen. Das Kopftuch hat durchaus symbolische Bedeutung. Es ist in Europa in den letzten Jahren Mittelpunkt emotionaler öffentlicher Debatten geworden. Mllani (2012) geht auf die soziokulturelle Relevanz des Kopftuchs, auf Österreich bezogen, ein:

"Das Kopftuch geht mit einer vielschichtigen Mehrdeutigkeit einher, wobei es aus eurozentristischer Sicht die Zugehörigkeit zu einem bestimmten Weltbild suggeriert und als Kennzeichen einer spezifischen Identität dient, durch welche die österreichische Identität abgegrenzt werden kann." (Mllani 2012, 54)

Hier kann argumentiert werden, dass das Kopftuch Waris als körpernahes Artefakt von der Gruppe der kopftuchlosen Passant*innen und Kund*innen abgrenzt. Es verleiht ihr eine Identität, die sie von dem Rest der Gruppe unterscheidet, es gibt ihr eine Qualität von "Anders sein". "Die Politologin Birgit Sauer meint, dass der Schleier/Kopftuch immer wieder symbolisch aufgeladen wird und dadurch auch leicht instrumentalisierbar ist." (Mllani 2012, 54). Es liegt nahe, auch in "Wüstenblume" eine gewisse Instrumentalisierung des Kopftuchs festzustellen, nachdem Waris in der gesamten ersten Sequenz, die in Somalia spielt, kein Kopftuch getragen hat, sondern erst in Sequenz 2 als sie in London ist. Das Kopftuch kann hier als Symbol für Waris "Anders sein" interpretiert werden. Es hebt neben anderen Hinweisen noch mehr hervor, dass Waris in ihrer Umwelt fremd ist.

Sozialität und Persönlichkeit

Gleich zu Beginn, als die Rezipient*innen Waris zum ersten Mal in London sehen, wirkt sie unsicher und eingeschüchtert. Sie tritt aus einer Haustüre. Zuerst öffnet sie die Türe langsam einen Spalt, streckt vorsichtig ihren Kopf heraus und hält mit ihren Augen mehrmals schnell nach links und rechts Ausschau, bevor sie dann eilig herauskommt und mit dem Rücken zur Straße gewandt sorgfältig die

Türe hinter sich zuzieht. Sie dreht sich zur Straße, atmet merklich tief aus und blickt noch einmal nervös nach links und rechts. Dann senkt sie ihren Kopf und macht ein paar Schritte vorwärts, den Blick fest auf den Boden geheftet. Waris bleibt unerwartet stehen, hebt den Kopf um sich wieder mehrmals beunruhigt in beide Richtungen umzuschauen und die zahlreichen Passant*innen wahrzunehmen, die schnell und zielstrebig an ihr vorbeiziehen. Waris scheint Mut zu fassen, senkt den Kopf wieder zu Boden und bewegt sich vorwärts, um sich zügig in die Menge der Passant*innen einzufügen. Waris ängstliches und unsicheres Verhalten zeigt, dass ihr die Umgebung fremd ist.

Waris folgt dem Strom der Fußgänger*innen und findet Interesse an einem Modegeschäft namens Topshop. Nach kurzem Zögern beschließt sie in das Geschäft hineinzugehen. Dort sieht sie sich genau um, betrachtet die Schaufensterpuppen von oben bis unten mit einem interessierten, fast erstaunten Blick und nimmt sich Zeit, um alles aufzunehmen. Es erweckt den Eindruck, als ob auch diese Erfahrung neu für sie wäre.

Obwohl sie sich unter vielen anderen Menschen bewegt, ist sie sozial isoliert und ausgegrenzt. Zwischen Waris und den zahlreichen Passant*innen und Modegeschäft-Kund*innen gibt es keine Interaktion, außer mit Marilyn, einer der Verkäuferinnen im Modegeschäft. Die erste Kontaktaufnahme geht von Marilyn aus, als sie Waris anspricht. Waris steht vor einem Spiegel und betrachtet sich mit vor den Körper gehaltenem Kleid, als plötzlich Marilyn mit verschränkten Armen hinter ihr steht und sagt: "Ladendiebstahl kannst du vergessen". Die Tatsache, dass Marilyn Waris mit Ladendiebstahl in Verbindung bringt, wirft die Frage nach dem Grund dafür auf. In der Situation, als Marilyn Waris mit den Worten "Ladendiebstahl kannst du vergessen" anspricht, steht Waris vor einem Spiegel und hält sich ein Kleid vor den Körper - ein durchaus gängiges Verhalten in einem Modegeschäft, das definitiv keinen Versuch von Ladendiebstahl darstellt oder ankündigt. Eine Interpretationsmöglichkeit ist, dass Marilyn auf Waris äußerliches "Anders sein" negativ reflektiert. Durch Marilyns Unterstellung wird Waris mit einer kriminellen Handlung in Verbindung gebracht und behaftet. So kann fremdes äußerliches Auftreten Vorurteile hervorrufen, wodurch der Faktor der Exklusion verstärkt wird.

Marilyn droht Waris damit, die Security zu rufen, woraufhin Waris erschrickt und auf die Kund*innentoilette flüchtet. Marilyn's voreingenommene Art, Waris zu begegnen, führt dazu, dass Waris in eine unangenehme und von Marilyn ausgesonderte Position gebracht wird. In einer Toilettenkabine findet Waris Zuflucht und Ruhe und holt ihren sorgfältig in mehrere Schichten eingepackten somalischen Reisepass hervor. Sie öffnet ihn und lächelt leicht wehmütig beim Betrachten. Sie scheint Somalia, das Land ihrer Kindheit, zu vermissen. Durch das Besinnen auf ihre Herkunft spürt sie Geborgenheit, die sie in London anscheinend nicht findet. In Somalia war sie in der nomadischen Gemeinschaft und innerhalb ihrer Familie gut eingebettet, sie hat viele enge soziale Beziehungen gehabt und war wertgeschätztes Mitglied einer Gruppe, dessen Angehörige auf einander schauen. Es war eine Umwelt, in der sie sich ausgekannt und wohl gefühlt hat. In London ist sie kein Teil einer Gemeinschaft, sie ist alleine und in einer für sie ungewohnten Umgebung. Aus diesem Gefühl der Geborgenheit wird Waris jäh heraus gerissen, als zufällig Marilyn unabsichtlich in Waris nicht abgesperrte Toilettenkabine platzt. Sie bringt Waris dadurch erneut in eine unbehagliche Situation, die sie dazu zwingt, sich rechtfertigen zu müssen. Marilyn bedrängt sie, indem sie mit ausgestrecktem Finger auf sie zeigt und in aufgebrachtem, aggressivem Tonfall auf sie einredet: "Das ist verboten. Ich ruf die Security!", sowie später: "Hau ab hier! Und ich vergesse dass wir uns jemals gesehen haben, okay? Du - raus!". Marilyn's heftige Reaktion macht Waris Angst, sie zieht nach Schutz suchend alle Gliedmaßen eng an ihren Körper und drückt sich an die Wand hinter ihr, um mehr Abstand zu Marilyn zu bekommen. Waris Mimik zeigt Erschrockenheit und Furcht. In dieser Situation äußert Waris sich zum ersten Mal verbal innerhalb dieser Sequenz. Als Marilyn ihren Angriff beendet hat, kontert Waris überraschend stark und verärgert mit "Ich hier - hier!", begleitet von energischen Handbewegungen. Der Dialog mit Marilyn zeigt, dass Waris nur wenig Kenntnis der Sprache hat, welche vor Ort in London hauptsächlich gesprochen wird. In dieser Arbeit wird der Film "Wüstenblume" in der deutschen Synchronfassung bearbeitet, das heißt es wird davon ausgegangen, dass die gängige Landessprache deutsch ist. Waris kann sich nur sehr dürftig auf deutsch verständigen und greift im Dialog mit Marilyn kurz auf Somali, ihre Muttersprache, zurück, in dem Versuch sich mitzuteilen und ihre Situation auszudrücken. Sie erklärt auf Somali, dass sie kein Zuhause hat

und nicht nach Somalia zurückkann. Waris Wutausbruch schwingt augenblicklich in Traurigkeit um, als sie an ihrer Hand abzählt, wie viele Jahre sie schon in London ist. Die Tatsache, dass Waris trotz der 6 Jahre vor Ort nur wenig Kenntnis der gängigen Landessprache hat und es dadurch zu Verständigungsproblemen kommt, hat ausschließenden Charakter. Sie kann nicht am öffentlichen Leben teilhaben, wie jemand, der die Sprache beherrscht. Oftmals werden andere Sprachen als die Landessprache als außerhalb der Norm und nicht dazugehörig wahrgenommen, ebenso steht Sprache in einem engen Verhältnis mit Fremdheit (Vögel 2010, 25). Diese wiederum wird als konstruiert angesehen (vgl. Said 2012). Situationsabhängig wird einer Sprache, Religion oder Kultur die Charakteristik "fremd" übergestülpt. In diesem Fall ist die somalische Sprache "fremd", ebenso wie Waris in Folge dadurch "fremd" und "anders" ist. Dies ist ein Beispiel dafür, dass Sprache Identität formt und in weiterer Folge über Exklusion und Inklusion bestimmt (Frieser 2010, 55). In der ganzen Sequenz wirkt Waris isoliert von den restlichen Menschen. Sie scheint sich in einer Gemeinschaft zu bewegen, in der sie niemanden kennt, und in der andererseits auch niemand Interesse an ihr zeigt. Sie geht in der Anonymität der Großstadt unter, anders als in der familiären Gruppe in der somalischen Wüste in der vorhergehenden Sequenz. Waris interagiert sehr wenig bis gar nicht mit ihrer Außenwelt und hat nur mit Marilyn näheren Kontakt. Doch diese Begegnung hat anfänglich auf Marilyn, nicht Waris Initiative stattgefunden. Waris soziales Verhalten verändert sich nach dem Dialog mit Marilyn stark. Obwohl Marilyn ihr unfreundlich und aggressiv begegnet, fast abwertend auf Waris Äußeres, Sprache und ihre Herkunft reagiert, lächelt Waris sie während ihres Zusammentreffens zweimal vertrauensvoll an und verfolgt sie später auf ihren Wegen. Waris eilt Marilyn auf ihrem Weg aus der Toilette und in den Aufzug nach, und geht ihr auch noch auf der Straße ein Stück hinterher. Waris buhlt um ihre Aufmerksamkeit, sie wirkt anhänglich. Sie versucht Marilyn Aufmerksamkeit zu erregen und mit ihr zu kommunizieren. Nachdem Marilyn Waris abgehängt hat, bleibt Waris wieder für sich. Sie zieht als Obdachlose spätabends in der Stadt umher, schläft auf der Straße, sucht in einer Telefonzelle nach liegengelassenen Münzen und gräbt in Müllsäcken nach Essen und Trinken. Als Obdachlose befindet sie sich in einer äußerst prekären sozialen Lage. Sie ist umso mehr Außenseiterin in der Londoner Gesellschaft.

Zusammenfassung

Waris hat im Vergleich zu den Anfangsszenen ihre Leichtigkeit und Fröhlichkeit verloren. Sie ist 6 Jahre älter und in einer ungewohnten Umgebung, die sie unsicher und ängstlich macht. Waris ist isoliert, es kommt zu keiner körperlichen Nähe zwischen ihr und anderen Figuren. Marilyn, die einzige Person, mit der sie kommuniziert, begegnet ihr voreingenommen, unfreundlich und abweisend.

Dieser Teil des Films ist prägnant, weil Waris in ihrer Umgebung fremd ist, was einen starken Kontrast zu den ersten Szenen bildet, in denen Waris eine selbstsichere Person innerhalb einer vertrauten und homogenen Gruppe ist. In den Szenen 6-11 ist Waris neben 5 anderen Leuten, die allerdings nur vage und für jeweils einen Augenblick bei genauerem Hinsehen im Hintergrund auszumachen sind, die einzige nicht Weiße Person innerhalb der gesamten Sequenz. Es ist auch auffallend, dass sich der Großteil der 2. Sequenz in geschlossenen Räumen abspielt, im Gegensatz zu den Szenen, die in Somalia stattfinden. Durch die Aneinanderreihung dieser Szenen, die die Figur Waris einführen und sie zuerst in Somalia und dann in London zeigen, werden gleich zu Beginn des Films binäre Oppositionen etabliert. Der Zeitsprung von Waris Lebensalltag als Kind in der Steinwüste in Somalia zu Waris ersten freien Schritten als junge Frau in London, markiert durch den Zwischentitel "London, Jahre später", hebt Unterschiede hervor. Schon die Einführung der Hauptfigur Waris geht mit starken Kontrasten einher und verdeutlicht bereits in den ersten zehn Minuten des Films eine Wandlung der Figur. Innerhalb der somalischen Gesellschaft ist sie Teil der Gruppe. In London ist sie fremd und anders. Es beginnt die Abgrenzung von "Wir" zu "den Anderen". Durch die Differenzen, die sich hauptsächlich in Sprache, Kleidung und Herkunft manifestieren, wird eine Dualität aufgebaut. Waris Otherness drückt sich auch in ihrer sozialen Interaktion mit Marilyn, bzw. ihren fehlenden Interaktionen mit anderen Personen sowie ihrem ängstlichen, unsicheren Auftreten aus. In diesen Szenen symbolisiert Waris aufgrund ihrer kulturellen Fremdheit "The Other".

4.4.3 Waris exotisierter Körper

Szene 22 (00:28:37-00:32:06)

Zur Situierung der Szene

In dieser Szene, ungefähr nach dem ersten Viertel des gesamten Films, kommt FGC zum ersten Mal zur Sprache. Im Sequenzprotokoll findet sich Szene 22 im 2. Akt, der durch Konfrontation geprägt ist (Konfrontation unter Anderem mit FGC). Waris und Marilyn haben sich angefreundet, sie schläft auf einem Klappbett in Marilyn's Zimmer in einem Wohnheim. Waris übt einen Job in einer Burger-Bar aus und hat sich die Landessprache mittlerweile schon gut angeeignet. An dem Abend, in den die Szene eingebettet ist, kommen Waris und Marilyn unabhängig voneinander von der Disco ins Wohnheim zurück. Die zwei Frauen* haben den Abend in der Disco jeweils unterschiedlich erlebt. Marilyn hat einen Mann mitgenommen, mit dem sie Sex hat. Waris platzt in das Zimmer hinein, verlässt es aber sofort irritiert und schockiert, als sie sieht, dass Marilyn nicht alleine ist. Als der Mann gegangen ist, geht Waris schließlich ins Zimmer hinein. Es kommt zu einer Unterhaltung zwischen Marilyn und Waris, durch die FGC erstmals in die Handlung des Films integriert wird. Dadurch ist Szene 22, die stark emotionalisiert ist, eine der Schlüsselszenen.

Körperlichkeit

Waris ist nach wie vor eine junge Frau und es treffen dieselben Aussagen zu, die schon für die Szenen 6-11 über ihren Körperbau und ihr Gesicht gemacht wurden. Im Unterschied zu den Szenen 6-11 sieht man in dieser Szene jedoch ihre Haare. Diese sind schwarz und stark gekringelt, wie schon in den Szenen 2-5 beschrieben. Ihre Haare sind hier allerdings etwas länger, sie reichen ihr ungefähr bis über die Ohren. Sie stehen in alle Richtungen und es kann nicht behauptet werden, dass viel Zeit in das Herrichten ihrer Frisur geflossen wäre. Die Haare wirken ungekämmt und naturbelassen.

Neben Waris Frisur kann noch auf ein weiteres körpernahes Artefakt eingegangen werden, ihre Kleidung. Waris trägt ein glänzendes türkises Kleid, das relativ eng und körperbetont ist, erst ab der Hüfte wird es etwas weiter. Es reicht ihr bis knapp über die Ellbogen und bis knapp über die Knie. Der Saum

über dem Knie sowie das vordere und hintere Dekolleté sind mit Rüschen dekoriert. Am Rücken sind ungefähr auf Brusthöhe zwei schmale gürtelähnliche Enden miteinander verknotet. Das Kleid wirkt vor allem durch die in den Vordergrund tretenden Rüschen etwas altmodisch. Als Waris später den unteren Teil ihres Kleides hochzieht, sieht man eine weiße Unterhose, die viel Stoff hat und auch als eher altmodisch bezeichnet werden kann.

Sozialität und Persönlichkeit

Die Szene zeigt das enge freundschaftliche Band zwischen Waris und Marilyn. Es ist eine innige Beziehung, die von gegenseitigem Vertrauen und von Offenheit geprägt ist. Zwischen den beiden findet auch viel Körperkontakt statt, der von Marilyn ausgeht. Anfangs sucht sie Körperkontakt mit Waris, um ihre Aufmerksamkeit zu bekommen. Waris ignoriert sie jedoch. Später berührt Marilyn Waris oftmals zärtlich und sanft, um sie zu trösten. Die zwei vertrauen einander, da sie sich gegenseitig von der Hüfte abwärts nackt zeigen. Offensichtlich haben sie einander bisher noch nicht ausgezogen gesehen. Dieses Entblößen fällt Waris schwer, anfangs zögert sie, doch dann ist sie in ihrem Ausziehen sehr entschlossen. Es zeigt von großem Vertrauen in Marilyn, und von großem Mut.

Waris durchlebt innerhalb der kurzen Szene verschiedene Emotionen. Zu Beginn der Szene ist sie verärgert, trotzig, beleidigt und verletzt. Sie sitzt mit verschränkten Armen auf ihrem Bett, ihr Blick ist eher nach unten gewandt. Ihre Körperposition wirkt, als wäre sie in Schutzhaltung. Sie wendet Marilyn den Rücken zu. Auf Marilyn's körperliche und verbale Kontaktversuche reagiert sie nicht, sie starrt stur vor sich hin und ignoriert sie. Als sie schließlich Marilyn mit "Eine anständige Frau macht das nicht" tadelt, wirkt der Ton in ihrer Stimme traurig, ruhig, verletzt. Als sie die Aussage wiederholt, redet sie schneller, sie ist aufgebracht und verfestigt ihre Aussage, indem sie bei den Worten "... macht das nicht" ihren Arm zur Untermalung hebt und senkt. Sie kommt auch aus ihrer zurückhaltenden Körperposition heraus und wendet sich Marilyn zu, blickt sie direkt und konfrontierend an. Die Unterhaltung wendet sich jedoch schnell - Waris Vorwurf schlägt in Unsicherheit und Zweifel um. Sie sieht Marilyn prüfend, fast fragend an, bevor sie zu reden beginnt. Waris Unsicherheit zeigt sich in ihrem Gesicht, ihre Pupillen bzw. Augenlider bewegen sich schnell hinauf und

hinunter. Dieser Eindruck wird durch die Close-Up Einstellung auf ihr Gesicht verstärkt. Ihre Erklärungen enden jeweils mit einer Frage am Satzende, z.B. "..., ja?" und "Ist normal, oder nicht?". Die Kamera bleibt in Close-Up Einstellung auf Waris Gesicht geheftet, um ihre Emotionen einzufangen. Dann bittet Marilyn Waris im Laufe des Gesprächs, ihr zu zeigen, was sie mit "geschnitten sein" meint. Es kommt zu einem weiteren Schlüsselmoment des Films.

Waris exotisierter Körper

Waris ist sich zuerst nicht sicher, ob sie Marilyn's Aufforderung, ihr zu zeigen, was sie mit "geschnitten sein" meint, nachkommen soll. Sie zögert eine Weile. Dann nimmt sie einen tiefen Atemzug und sieht Marilyn fest ins Gesicht. Entschlossen steht sie von ihrem Bett auf, stellt sich direkt vor ihre Freundin und zieht ihr Kleid hoch und ihre Unterhose hinunter. Dabei hält sie den Blickkontakt mit Marilyn, sie atmet schwer und ihr Körper vibriert leicht. Die Situation ist ihr alles andere als angenehm, Waris musste sich sehr überwinden, sich vor Marilyn zu entblößen. Als Waris sich entkleidet, steht sie frontal zur Kamera. Sie ist die einzige Person im Bild. Es ist ein Medium Shot, also eine Nahaufnahme, wodurch ihre Entblößtheit noch mehr in den Vordergrund rückt. Das Publikum sieht Waris aus einem Point of View Shot aus Marilyn's Perspektive und ist durch die Intensität der Einstellung selbst in die Szene involviert. Als Zuseher*in ist man von der Einstellung her gezwungen, aus nächster Nähe auf Waris Körper zu starren. Man wird in eine voyeuristische Position gebracht, wodurch ihre entblößte Situation verstärkt wird.



Abb. 14: Szene 21/Waris entblößt

Marilyn betrachtet Waris Genitalregion und kämpft mit Tränen, kurz darauf beginnt auch Waris fast zu weinen. Waris scheint verwirrt zu sein, als ihr Marilyn erklärt, dass eine Frau* nicht beschnitten sein muss, um eine Frau* zu sein. Dann zieht Marilyn ebenfalls ihr Kleid hinauf und ihre Unterwäsche hinunter und zeigt ihre Genitalien. Doch die Kamera ist distanzierter, es handelt sich um einen Medium Long Shot, eine halbnaher Einstellung. Es sind sowohl Marilyn als auch Waris im Bild. Der Fokus liegt daher nicht wie vorhin komplett auf der Frau*, die sich auszieht. Auch steht Marilyn nicht frontal zur Kamera, sondern sie ist davon abgewandt. Man sieht nur ihr Profil, fast schon ihren Rücken, als sie ihre Unterwäsche hinuntergezogen hat und ihr Kleid nach oben hält.



Abb. 15: Szene 21/ Marilyn entblößt

Dann wechselt die Einstellung sofort zu einem Close Up von Waris Gesicht, um ihre Reaktion einzufangen. Waris beginnt zu weinen. Als Marilyn sagt "Das macht man hier bei keiner Frau", fängt Waris heftig an zu schluchzen, sie muss sich niedersetzen und wird von Marilyn einfühlsam getröstet. Das Thema ist ohne Zweifel sehr belastend für Waris.

Durch diese unterschiedliche Präsentation der nackten Körper wird klar, dass Waris das Objekt ist, das begutachtet wird. In der Gegenüberstellung von Waris und Marylins Genitalien steht Waris symbolisch für "The Other". Sie wird begutachtet, weil sie anders ist. Genauer gesagt, etwas an ihrem Körper ist nicht

"normal". Durch den Dialog zwischen Marilyn und Waris, bevor diese sich entblößt, geht hervor, dass etwas an Waris Körper nicht so ist, wie es sein sollte - es wurde etwas weggeschnitten. Waris Anderssein, ihre Differenz, ist in dieser Szene in ihren Körper eingeschrieben. Die Situation erinnert stark an "Freak Shows" des 19. und frühen 20. Jahrhunderts, bei denen deviante Körper in "Menschlichen Zoos", Circussen oder Jahrmärkten in Europa und den U.S.A. zur Schau gestellt wurden. Hier gilt zu erwähnen, dass "freaks" ein soziales Konstrukt ist: "'Freak' is a way of thinking, of presenting, a set of practices, an institution - not a characteristic of an individual" (Bogdan 1990, 10). Demnach kann eine nahe Verbindung zwischen "freak" und dem ebenfalls konstruierten "Other" festgestellt werden. Fahy (2006, 2) setzt diese zwei gleich, indem er davon ausgeht, dass der "Freak" das repräsentiert, was die Zusehenden nicht sind: "The Other" - eine Person, die von der Mehrheitsgesellschaft ausgegrenzt wird, weil sie anders ist.

"Freak shows, it is generally argued, provided a safe encounter with the Other, as they established a clear distance between audience and spectacle through the exposure of the freak to the audience's objectifying gaze." (Hamscha 2012, 1). Diese hier beschriebene sichere Distanz in der Begegnung mit "The Other" ist trotz der erzeugten Nähe und Intensität in der Einstellung gegeben, da man ganz nach Laura Mulvey (1998) als Zuseher*in immer noch einen kontrollausübenden, aktiven Blick auf den passiven, objektifizierten Körper von Waris wirft.

Doch es waren nicht nur aufgrund des Fehlens von Etwas von der etablierten Norm abweichende Körper, die in "Freak Shows" ausgestellt waren, sondern diverse von Besonderheiten geprägte Körper, die kulturelle Normen in Frage stellen:

"The freakish body, it has often been suggested, serves as a trope for racial otherness, sexual deviance, gender ambiguity, or physical disability, allowing the audience to cope with pervasive fears and anxieties about race, sexuality or disfigurement." (Hamscha 2012, 1)

Demnach wurden in den "Menschlichen Zoos" auch "exotisierte" Körper, das heißt "exotic ethnics" bzw. "non-Western freaks", zur Schau gestellt, deren alleinige Kuriosität in ihrer nicht-Weißen Herkunft und kulturellen Differenz lag (Dennett 1996, 315 bzw. Bogdan 1990, 8). Zur Zeit des 19. und 20.

Jahrhunderts, als diese Shows populär waren, wurden von Europa aus andere Teile der Welt bereist, um diese zu kolonialisieren. In Folge dessen wurden kolonisierte Menschen als "so-called examples of new and unknown 'races'" nach Europa oder in die U.S.A. gebracht, um als "specimen of the distant wonders" herzuhalten (Bogdan 1990, 6). Menschen aus Afrika galten als "African savage" (Bogdan 2012, 58). Hooks geht von einer Faszination von Differenz aus (Hooks 2009, 89). Voyeurismus und die Lust am Schauen sind dabei vordergründig (vgl. Mulvey 1998). Beicken ergänzt:

"Seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert waren die Ureinwohner (sic!) ferner Länder beliebtes Anschauungsmaterial in Zoos und in den Wanderausstellungen vor allem der Firma Hagenbeck, um der Sensations- und Schaulust zu dienen, aber auch die Überlegenheit der Europäer (sic!) unter Beweis zu stellen." (Beicken 2004, 129)

Es ist also auch ein kolonialistisch geprägter "Western gaze" auf den nicht-Weißen Körper. Die Weiße Identität steht über den kolonialiserten Anderen. Diese Idee ist in Szene 22 von "Wüstenblume" zu erkennen. Marilyn, aus deren Perspektive wir als Zusehender teilnehmen, hat als Engländerin den Blick auf Waris, eine gebürtige Somalierin, gerichtet. Somalia ist eine ehemalige Kolonie Großbritanniens. Die Unabhängigkeit erfolgte erst 1960 (Länder Lexikon, o.J., www.laender-lexikon.de). Beicken merkt an, dass Filme durchaus Historisches thematisieren (Beicken 2004, 6). Bettet man die Szene nun in diesen geschichtlichen Kontext der Kolonialzeit ein, erfährt die Figur Waris aufgrund der Hierarchie zwischen Kolonisierten (Waris) und Kolonisierenden (Marilyn) eine stärkere Bedeutung als Symbol und Symptom. Der machtvolle "Western gaze" bzw. der Weiße Blick auf den Körper der Schwarzen Frau*, in dem Fall Waris, dient dazu, die Überlegenheit der Kolonisierenden zu bestätigen. Fahy fasst es folgendermaßen zusammen: "The freak was not part of this community but someone who reaffirmed the cultural superiority of the onlooker" (Fahy 2006, 3). Bogdan ist der Meinung, dass sich dieser Glaube an die Überlegenheit der westlichen Kultur bis heute gehalten hat:

"Exotic attractions also corresponded to early twentieth-century attitudes in so far as the idea of the racial inferiority of non-Westerners, along with the indubitable superiority of Western culture, remained deeply rooted in American and European thinking well beyond the 1930s - and has not entirely disappeared today." (Bogdan 2012, 67-68)

Der Dialog in Szene 22 trägt ebenfalls zu dieser Annahme bei. Als Waris sagt, dass nur eine "geschnittene" Frau eine gute Frau sei, ist Marilyn verwirrt und

antwortet: "Okay, jetzt musst du mir was beibringen.". Dabei liegt die Betonung ganz stark auf "du", im Sinne davon, dass bisher nur Marilyn Waris Sachen beigebracht hat und nicht umgekehrt, wie es in dieser Situation erstmalig der Fall ist. Bisher war Marilyn die Wissende, die Waris, der "Anderen", mit ihrer Überlegenheit ihr gegenüber geholfen hat. Auch die Plattform Feminist Frequency greift diesen Aspekt in Bezug auf Hollywood Filme heraus: "(...) Hollywood still basically refuses to make movies for a general audience that focuses on the lives of people of colour, unless it also stars a sympathetic white character." (Feminist Frequency 2012, www.feministfrequency.com). Es wird auch vermerkt, dass in vielen Filmen die Weiße Figur bedeutend oder sogar unverzichtbar für die Geschichte der Emanzipation der nicht Weißen Figur ist. Das ist auch in "Wüstenblume" der Fall. Marilyn ist für Waris filmische Entwicklung sehr wichtig. Die Weiße Frau* bringt der nicht Weißen Frau* Sachen bei und hilft ihr. Dieser imperialistische Grundgedanke (üblicherweise gängiger in der Form: Der Weiße Mann* bringt dem nicht Weißen Mann* etwas bei) wird durch die Wortwahl und Betonung des Satzes "Okay, jetzt musst du mir was beibringen." ausgedrückt.

Nachdem Waris ihre Genitalien vor Marilyn entblößt hat, verbalisiert sie, was sie sieht: "Sie haben alles weggeschnitten und dann zusammengenäht.". Hier stellt sich die Frage, wen Marilyn mit "sie" meint. Durch die Verwendung von "sie" erfolgt eine identitäre Abgrenzung. Unterschieden wird zwischen "wir" und "sie", den "Anderen". Dann sieht Waris Marylins Genitalien, woraufhin erstere schluchzt: "Sie haben es nicht bei dir gemacht?". Auch Waris bedient sich des unspezifischen "sie". Marilyn löst die Situation auf, indem sie feststellt: "Das macht man hier bei keiner Frau". Die Frage, was genau bzw. welche Ortspezifizierung Marilyn mit "hier" meint, bleibt offen. "Hier" steht jedenfalls im Gegensatz zu dort, wo "sie" Körperteile wegschneiden und dann zusammennähen, was Grund zu Trauer und Schock gibt, wie man aus den heftigen Reaktionen von Waris und Marilyn erkennen kann. Es werden Binaritäten erzeugt: Wer auch immer "sie" sind, sie sind unzivilisiert und primitiv in ihrem Glauben, dass man nur beschnitten eine Frau* sein kann. Letztendlich hat doch nicht Waris Marilyn etwas beigebracht, sondern es hat wieder Marilyn Waris etwas gezeigt. Erst durch die Weiße Frau* erkennt Waris, dass man auch

eine Frau* sein kann, ohne beschnitten zu sein. Waris wusste das bisher nicht und wird durch Marilyn's Belehrung von ihrem Irrglauben befreit. Marilyn zeigt ihr, wie der weibliche Körper auszusehen hat, und unterstreicht dies mit: "Ich bin eine Frau. Und bei mir ist es nicht so.". Die Weiße Frau, in deren Umgebung man eine Beschneidung "hier bei keiner Frau" macht, steht im Gegensatz zur barbarischen Gruppe von "sie" für eine zivilisierte, kultivierte Gesellschaft (vgl. Bogdan 2012, 73). Es steht ein konkretes Gegensatzpaar im Raum. Die Botschaft der Überlegenheit der Weißen bzw. Kolonisierenden gegenüber der nicht Weißen bzw. Kolonisierten geht durch diese Gegenüberstellung in Szene 22 klar hervor. Waris steht für den "African savage" (vgl. Bogdan 2012, 58). Auch ist anzumerken, dass Marilyn von einer Darstellerin gespielt wird, die als sehr blass bezeichnet werden kann, wodurch der Kontrast zu Waris dunkler Haut verstärkt wird.

Ein weiteres Beispiel für Otherness, die in den Körper eingeschrieben ist, ist Sarah Baartman, mit der sich ein Vergleich aufdrängt. Geschichtliche Fakten zu Sarah sind fragil, jedoch wird angenommen, dass sie im 19. Jahrhundert aufgrund ihres "exotischen" Aussehens aus ihrer Heimat Südafrika, wo zu dieser Zeit die indigene Bevölkerung in Kolonialverhältnissen unterdrückt wurde, nach Europa gebracht wurde, um dort als "Hottentott-Venus" aufzutreten bzw. ausgestellt zu sein. Sie war als ethnographisches Spektakel den neugierigen Blicken der Europäer*innen ausgesetzt. Ihr Körper galt als "abnormal", da er vom Körper Weißer Frauen* abwich. Es handelte sich dabei um ihr Gesäß und ihre Genitalien. Baartman wurde sowohl lebendig als auch posthum unter anderem von dem Mediziner Cuvier examiniert, was der wissenschaftlichen Verifizierung ihrer "Anormalität" dienen sollte. Abweichungen des Anderen erfuhren eine Biologisierung und Naturalisierung, woran sich rassistisches Gedankengut erkennen lässt. Die Körpermerkmale von Afrikanerinnen wurden als Rassenmerkmal angesehen (Hulverscheidt 2002, 87). Bemerkenswert ist hier auch, dass es männliche Forschende sind, die den weiblichen passiven Körper begutachten. Einzelne Körperteile waren nach Baartmans Tod in Museen in Frankreich ausgestellt, bis sie erst im Jahre 2002 nach Südafrika überstellt und endlich angemessen zur Ruhe gelegt wurden (vgl. Ritter 2009 und 2010). Pathologisierende Berichte wie von A.W. Otto (1835) über spezifische Körperteile

Baartmans reflektieren die damalige Haltung von Europäer*innen gegenüber Afrikaner*innen.

Um auf "Wüstenblume" zurückzukommen: Die Differenz zum Weißen Körper ist bei Waris in den Genitalien verankert, ähnlich wie bei Baartman, die jahrelang als Anschauungsobjekt diente und dem Weißen Blick herhalten musste.

Die Tatsache, dass man als Rezipient*in des Films die Genitalien beider Frauen* nicht sieht, da bei Waris die Einstellung nur bis zu ihrer Hüfte reicht, und Marilyn wie schon erwähnt seitlich abgewandt zur Kamera platziert ist, setzt einen wissenden Blick voraus, der mit westlichen Normen vertraut ist. FGC ist nie direkt visualisiert, nur durch Marilyns Kommentar: "Sie haben alles weggeschnitten und dann zusammengenäht." erklärt. Die Visualisierung der Vulva sowohl von Waris als auch von Marilyn spielt sich letztendlich im Kopf der Zusehenden ab. Das gibt an sich Raum für jedmögliche Vorstellungen. Zu Marilyns Genitalien wird kein beschreibender Kommentar abgegeben, es wird vorausgesetzt, dass diese "normal" sind und keiner erklärenden Beschreibung bedürfen. Es stellt sich auch die Frage, was als "normal" gilt - Auf alle Fälle aber eine nicht beschnittene Vaginalregion. Es werden Weiße Bilder produziert, die einen Schwarzen Menschen beinhalten. Das, was nicht "Weiß", westlich und "normal" ist an Waris Körper, wird von Marilyn beschrieben. Waris spricht in dieser Situation nicht selbst. Sie stellt sich stattdessen halbnackt dem forschenden Blick, wodurch ihr Körper als deviantes Studienobjekt inszeniert wird.

Zusammenfassung

Waris symbolisiert in dieser Szene die "Colonial Other". Ihr Anderssein beruht einerseits auf dem Fehlen von einem Körperteil, andererseits basiert es auf ihrer kulturellen Differenz. Auch hier erfolgt eine identitätsbildende, abgrenzende Konstruktion von "Wir" und die "Anderen", die von Binaritäten und Hierarchien geprägt ist. Die Bedeutung des "freaks" geht damit einher:

"The freak show is about relationships: *us* versus *them*, the normal versus the freak. It is about culture, which determines what is freakish and what is not. It is about the human body and society's perception of normal and abnormal. It is about psychology and deviant behaviour. But most importantly, it is about people on display and the public examination of what are essentially private affairs." (Dennett 1996, 325).

Dass Genitalien eine essentiell persönliche Angelegenheit sind, steht außer Frage. Auch wenn weder Waris noch Marilyn's Beckenregion tatsächlich gezeigt werden, so handelt es sich doch um eine Bloßstellung, vor allem in der Kameraeinstellung, in der Waris gezeigt wird. Der schaulustige Blick lastet auf ihr, wodurch die Lust am Sehen bedient wird.

4.4.4 Waris Begehren

Szene 80 (01:37:07-01:37:54)

Zur Situierung der Szene

Szene 80 befindet sich gegen Ende des Films. Waris hat vor einiger Zeit eine unbefristete Aufenthaltsgenehmigung für Großbritannien bekommen und ist nun erfolgreiches und hochbezahltes Model, ihre Karriere ist schnell und steil nach oben verlaufen. Mittlerweile ist sie von London nach New York übersiedelt. Obwohl sie sich am Höhepunkt ihrer Modellaufbahn befindet und viele Probleme, die sie vor ihrem Aufstieg hatte, der Vergangenheit angehören, ist sie trotzdem nicht glücklich. Bemerkenswert ist in dieser Szene ihre äußerliche Veränderung im Vergleich zu den zuvor analysierten Szenen, genauso wie ihre veränderten, komfortablen Lebensumstände.

Körperlichkeit

Vom Körperbau her ist Waris unverändert geblieben, und sie ist nach wie vor mager. Am auffälligsten ist die Veränderung der körpernahen Artefakte. Ihre Haare sind lang und komplett geglättet, die von Natur aus gelockten Haare, die bisher Hinweise auf ihre somalische Herkunft gegeben haben, sind verschwunden.



Abb. 16: Szene 80/Waris mit glatten Haaren

Sie ist leicht geschminkt und trägt keinen Schmuck. Ihre Kleidung besteht aus einem weißen Kleid und einer grauen Jacke, außerdem hat sie eine recht große hellblaue Handtasche locker um ihre Schulter hängen. Beide Kleidungsstücke sowie die Tasche können als modisch beschrieben werden und haben bestimmt nicht wenig Geld gekostet. Das Kleid ist ärmellos und hat ein feines grafisches Muster in die Stoffoberfläche eingearbeitet, es hängt locker an ihrem dünnen Körper und endet eine Handbreit über ihren Knien. Die Jacke ist grau und lange, sie ist aus leichtem Material hat einen modischen Schnitt und einen Zipp. Die Handtasche ist vermutlich aus Leder.

Waris hat sich äußerlich mit ihrer Frisur und Kleidung dem westlichen Stil angepasst. Ihre "Otherness" ist nicht mehr wie in den zuvor analysierten Szenen offensichtlich an körpernahen Artefakten und ihrer Sprache zu erkennen. Auch ist Differenz nicht mehr in ihrem Genital verankert, denn Waris hat sich einer Operation unterzogen.

Sozialität und Persönlichkeit

Nachdem in dieser Szene nur Waris vorkommt, ist ihre Sozialität schwer zu beurteilen. Es ist nur zu sagen, dass sie in eine scheinbar geräumige Wohnung eintritt, in der sie wohnt. Allerdings erwartet sie dort niemand, sie ist alleine in der

Wohnung, vermutlich wohnt auch niemand anderer dort mit ihr. Die Wohnung ist modern eingerichtet und geräumig. In der Küche stehen fortschrittliche Geräte, sie ist ausreichend ausgestattet. Waris Griff in den Kühlschrank, um eine in Plastik eingepackte Mahlzeit daraus zu nehmen und diese in der Mikrowelle aufzuwärmen, steht für eine gewaltige Veränderung der Lebensumstände seit ihrer Zeit in Somalia, wo die Gemeinschaft Brot selbst gebacken und Wasser aus Erdlöchern geschöpft hat. Kühlschrank und Mikrowelle werden im Vergleich dazu aus westlicher Sicht als Fortschritt bezeichnet. Neben der Wohnungstüre ist eine neuartige Musikanlage an der Wand montiert. Waris Wohnverhältnisse haben sich sehr verändert seit sie damals bei Marilyn in einem kleinen bescheidenen Zimmer im Wohnheim gelebt hat, auch seit sie einige Zeit während ihrer Scheinehe bei Neil in seiner eher altmodischen Wohnung war. Waris Erfolg als Model hat es ihr finanziell ermöglicht, in dieser komfortablen Wohnung zu leben. Sie ist sauber und sehr aufgeräumt, es liegen keine persönlichen oder andere Gegenstände herum. Allerdings wirkt Waris Umgebung hier etwas zu gepflegt: Sie ist steril, unpersönlich und kalt.



Abb. 17: Szene 21/Waris in ihrer Wohnung

Waris ist fast während der gesamten Szene freudlos und unglücklich. Ihre Bewegungen wirken gewohnt, sogar schon gelangweilt. Waris betritt gleichgültig die Wohnung, stellt ebenso ausdruckslos, beinahe mechanisch, ein Gericht aus

dem Kühlschrank in die Mikrowelle. Dann stützt sie ihre Ellbogen an der Küchentheke auf und verharrt lümmelnd und motivationslos in dieser Position. Dabei seufzt sie tief, sie starrt ziellos und gelangweilt mit einem leeren Blick vor sich hin, ihre Mundwinkel gehen eher nach unten. Dieser Eindruck wird durch die kalten Lichtverhältnisse verstärkt. Die Quelle des Lichts ist natürliches Tageslicht, das durch die Fenster in die Wohnung fließt. Tageslicht ist generell bläulicher als künstliches Licht, wodurch es von der Stimmung her kühler wirkt. Zusätzlich dazu haben auch die Wände in der Wohnung eine bläuliche Farbe, wodurch in Summe eine kalte, stumpfe Stimmung kreierte wird.

Waris Begehren

In dieser Szene verfestigt sich der Handlungsstrang der heterosexuellen Liebesgeschichte zwischen Waris und Harold, die sich in London in einem Nachtclub kennengelernt haben. Es war an dem Abend, an dem später Waris Marilyn auch zum ersten Mal ihre Beschneidung anvertraut hat (siehe Kapitel 4.4.3, Szene 22). Waris und Harold hatten damals eine innige, kurze romantische Begegnung. Waris schien sie zu genießen, bis sie plötzlich überfordert war und davon lief.

Gerade in dieser Situation in ihrer Wohnung, als Waris sich gelangweilt und einsam fühlt, denkt sie wieder an Harold. Bei dem Gedanken an ihn fließt ein wenig Leben in sie, ihre Augen bewegen sich nach links und rechts, bekommen zum ersten Mal in dieser Szene Ausdruck. Waris eilt in ein anderes Zimmer und sucht mit hastigen Handbewegungen in einer kleinen, kreativ verzierten Schatulle nach etwas. Ihre Bewegungen sind zum ersten Mal in dieser Szene von Intention geprägt, die anfängliche Gleichgültigkeit ist weg. Waris ist wieder lebendig und wird von der Suche nach etwas angetrieben. Die Schatulle ist der einzige individuelle und persönliche Gegenstand, den man in der sonst sterilen und neutralen Wohnung zu sehen bekommt. Sie beinhaltet Zettelchen und andere kleine Erinnerungsstücke, die Waris anscheinend aufbewahrt hat, weil sie ihr etwas bedeuten. Aus der Schatulle zieht sie einen Zettel mit Harolds Kontaktdaten hervor. Der Gedanke an ihn bringt positive Aufregung in ihr einsames, eintöniges Leben als Model. Sie hat romantische Gefühle für ihn entwickelt und sehnt sich nach ihm, wie es auch schon aus früheren Szenen

hervorgegangen ist. Während eines Fotoshootings z.B. hat sie sich vorgestellt, wie sie und Harold sich küssen und liebkosen.



Abb. 18: Szene 68/Waris und Harold

Sobald Waris an Harold denkt, setzt nicht-diegetische Musik ein. Es handelt sich um ruhige, sanfte einzelne Gitarrentöne. Dieses wiederkehrende filmmusikalische Liebesthema ist Waris und Harold zugeordnet. Es erzeugt eine romantische, sehnsüchtige Stimmung, starke Emotionen werden suggeriert. Noch vor der Operation wollte Waris nicht weiter mit Harold in Kontakt treten, aus Angst er könnte entdecken, dass sie anders ist. In einer Szene mit Marilyn sagt sie: "Er sieht ich bin anders. Und dann?!". Dabei bezieht sie sich auf ihre Geschlechtsteile. Nach der Operation hat sie diese Bedenken nicht mehr, da ihre Andersartigkeit in dieser Hinsicht offensichtlich beseitigt ist. Somit steht einer romantischen, sexuellen Beziehung nichts mehr im Wege. Die Liebesgeschichte hat Einzug in das Melodrama gefunden und stellt einen weiteren Handlungsstrang in "Wüstenblume" dar.

Der Gedanke an Harold reißt Waris in Szene 80 aus ihrem eintönigen, offensichtlich nicht glücklich machenden Leben. Es wirkt, als wäre er noch das letzte Puzzleteil zu ihrem Glück. Sie hat beruflichen Erfolg als Model, lebt in einer schönen Wohnung und führt ein komfortables Leben - doch das alles reicht nicht, um froh zu sein. Es wird suggeriert, dass nur ein Mann* an ihrer Seite letztendlich zur Erfüllung führt. An dieser Stelle gibt Beauvoirs Theorie der Frau* als "The

Other" (vgl. Beauvoir 2011) der Figur Waris eine tiefere Bedeutung. Beauvoir geht davon aus, dass die Frau* "The Other" ist und ihre Identifikation an den Mann gekoppelt bzw. von ihm abhängig ist. Diesem Ansatz nach steht Waris in dieser Szene für "The Other" aufgrund ihrer Identifikation als Frau*. Die Frau* allein ist nicht genug, der Mann* setzt die Norm. Waris braucht Harold an ihrer Seite, damit sie ihren Status als "The Other", der hier an ihre Gender Identität gebunden ist, abgeben kann. Der Gender Aspekt ist entscheidend für ihre symbolische Bedeutung als "The Other" in Szene 80.

Auch die Tatsache, dass Harold nicht Weiß ist, genauso wie Waris, kann symbolisch zugeordnet werden. Die Liebesgeschichte, die erzählt wird, spielt sich zwischen zwei nicht Weißen Menschen ab. Es stellt sich die Frage, wieso die Liebesgeschichte nicht zwischen Waris und einem Weißen Mann* (geht man von der heterosexuellen Variante aus) spielt. Fahy (2006, 14) stellt dazu fest, dass es den teilweise verbreiteten Glauben gab, "interracial relationships could be dangerous for the species". In der Literatur, z.B. von Scott Fitzgerald oder William Faulkner, erkennt man die Angst der Gesellschaft vor "miscegenation" bzw. "Rassenmischung" (Fahy 2006, 14). Historisch gesehen gab es sogar in manchen Ländern, z.B. in den U.S.A., Süd Afrika und in Deutschland zur Nationalsozialistischen Zeit Gesetze, die "interracial marriage" und teilweise auch schon intime Beziehungen zwischen "mixed race" untersagten (vgl. Sollors 2000). Sexualität wird durch die Bestimmungsmacht der Dominierenden kontrolliert. In den U.S.A. wurden gesetzliche Regelungen diesbezüglich erst 1967 gänzlich aufgehoben (Courtney 2005, xvii).

Es scheint, als würde sich "Wüstenblume" an den Production Code halten, der auf die Initiative einiger Hollywood Studios ungefähr um 1930 aufkam. Darin steht, dass in Filmen keine "miscegenation", das heißt keine sexuellen Beziehungen zwischen "Rassen", gezeigt werden soll. Dieser Artikel im Production Code wurde erst kurz nach 1950 gelöscht, bevor dieser in den späten 1960er Jahren komplett abgeschafft wurde (Courtney 2005, 15). Waris geht eine Scheinehe ein, um eine Aufenthaltsbewilligung für Großbritannien zu bekommen. Sie ist für eine geraume Zeit mit Neil, einem Weißen verheiratet. Doch für sie ist es eine unliebsame Zweckgemeinschaft, sie hat kein romantisches Interesse an ihm und wehrt sich vehement gegen seine Versuche, ihr körperlich näher zu

kommen. Ihr Begehren und ihre Sehnsucht gelten ausschließlich dem nicht Weißen Harold. Während sie mit Neil definitiv keine Erfüllung findet und ihn so schnell wie möglich los wird, sobald sie ihre Aufenthaltsbewilligung erhalten hat, beruht die Anziehung zwischen Waris und Harold auf romantischer Basis. In einer Szene, in der Waris einen Job für ein Nacktshooting ausführt, stellt sie sich vor, dass Harold sich zu ihr auf das Bett setzt und sie sich küssen. Mit Neil ist sie zwar eine Zeit lang offiziell verheiratet, aber sie lässt nicht zu, dass er ihr körperlich nahe kommt - ganz im Sinne des Production Codes. Waris Sexualität ist an Harold gekoppelt. Ihr Begehren kann nur von ihm erfüllt werden, der ebenso wie sie nicht Weiß ist.

Courtney ist der Meinung, dass der Production Code zur veränderten Wahrnehmung von race im Film geführt hat: "(...) I argue that with the help of the miscegenation clause classical Hollywood cinema gradually shifts the location of racial meaning from invisible discourses of 'blood' and ancestry to visual discourses of skin, color and cinema itself." (Courtney 2005, 15). Die sozial konstruierte Kategorie von race bekommt somit visuelle Präsenz und Bedeutung. Das passiert auch in "Wüstenblume", denn hier wird suggeriert, dass obwohl Waris Herkunftsland Somalia und Harold in den U.S.A. aufgewachsen ist, die zwei aufgrund des äußerlichen Merkmals ihrer dunkleren Hautfarbe "zusammengehören".

Zusammenfassung

In dieser kurzen Szene hat sich die Figur Waris im Vergleich zu den vorher beschriebenen Szenen stark gewandelt. Sie ist auf den ersten Blick nicht mehr die Fremde, die Außenseiterin, deren Andersartigkeit sich in Sprache, Kleidung, unsicherem Auftreten, körperlicher und kultureller Unterschiede sowie Differenz in der Herkunft ausdrückt. Jedoch ist ihre Otherness in dieser Szene in ihrem Begehren für Harold, bzw. in Sexualität, fixiert. Obwohl sich der Film mit transkulturellen Inhalten und Migration befasst, so geschieht diese Auseinandersetzung im Rahmen der heteronormativen Liebesgeschichte zwischen Waris und Harold auf eine eingeschränkte Weise, die eine Abgrenzung zwischen "wir Weißen" und "die anderen nicht Weißen" vollzieht.

4.4.5 Waris Rede über FGC

Szene 91 (01:55:08-01:57:38)

Zur Situierung der Szene

Szene 91 ist die vorletzte Szene im Film, es folgt der Epilog. Es sind nun schon ungefähr zwanzig Jahre seit Waris Ankunft in London vergangen. Sie lebt nach wie vor in New York. Ihre Modelkarriere ist sehr erfolgreich verlaufen und sie ist eine öffentliche Figur geworden, für die sich auch die Medien interessieren. In einem Interview für eine führende Frauenzeitschrift spricht Waris zum ersten Mal öffentlich über ihre Beschneidung als Kleinkind. Infolgedessen wird Waris beauftragt, eine Rede über FGC im UN-Hauptquartier in New York zu halten. Szene 91 beinhaltet Waris Auftritt als Botschafterin für FGC inklusive ihrer emotionalen Rede. Die Tatsache, dass Waris diese Rolle zuteil wird, zeigt, wie stark sich die Figur im Laufe des Films gewandelt hat. Zu Beginn war sie eine Obdachlose, die Marilyn nachgelaufen ist und diese um Hilfe angebettelt hat. Jetzt steht sie vor einem großen Publikum, das gekommen ist, um zu hören, was sie zu sagen hat. Waris Modelkarriere ist am Höhepunkt, und sie ist eine bekannte öffentliche Person. Diesen Status nützt sie, um über FGC aufzuklären.

Körperlichkeit

Obwohl Waris erwachsener aussieht, ist sie nach wie vor als junge Frau einzustufen. Ihr Körperbau ist ident mit den vorher beschriebenen Szenen. Waris ist leicht geschminkt. Ihre Haare sind eng gelockt, schwarz und reichen ihr bis in den Nacken. Sie sehen gepflegt aus, in Form gebracht. Waris trägt keinen Schmuck oder andere körpernahe Artefakte, bis auf ein schwarzes, klassisches Kleid mit V-Ausschnitt vorne und hinten, das durch seine Schlichtheit in den Hintergrund rückt. Es reicht ihr bis über die Ellenbogen. Waris beherrscht die Landessprache akzentfrei und grammatikalisch perfekt.

Sozialität und Persönlichkeit

Waris hat eine wichtige Funktion inne, sie hält eine Rede vor großem Publikum, noch dazu in so einer angesehenen und einflussreichen Institution wie den

United Nations in New York. Die vielen Menschen im Publikum blicken Waris direkt an, sie ist der Mittelpunkt. Aufmerksam hört man Waris zu.



Abb. 19: Szene 91/ Waris am Redner*innenpult

Durch die Medium Shots (Nahaufnahmen) und die Medium Close-Ups (im Deutschen fällt diese Einstellungsgröße bereits in die Kategorie Großaufnahme), in denen einige wenige ausgewählte Leute im Publikum herausgriffen werden, sieht man, wie Zuhörende teilweise sehr heftig und emotional auf den Inhalt von Waris Rede reagieren. Abwechselnd mit Medium Close-Up Aufnahmen von Waris wird dadurch eine intensive Verbindung zwischen den Zuhörenden und Waris hergestellt. Es wirkt wie ein Schuß-Gegenschuß Einstellungsverfahren, als ob sich Waris und diese Leute aus dem Publikum in einer Dialogsituation befinden würden. Dennoch ist Waris während der gesamten Szene die einzige Person, die spricht, was ihr Macht verleiht. Sie ist aktiv, hält ihre Rede - sie hat eine Stimme, bzw. ihr wurde eine Stimme vor so großem und renommiertem Publikum gegeben, und sie wird gehört. Die vielen anderen Personen schenken ihre ganze Aufmerksamkeit Waris. Ihre Autorität wird von den Kameraeinstellungen bestärkt, da sie oft und lange in Medium Close-Up Aufnahmen gezeigt wird. Waris ist wichtig und hat bedeutende und bewegende Dinge zu sagen, wie es an der Betroffenheit der Zuhörenden zu erkennen ist.

Nicht nur die Zuhörenden zeigen emotionale Reaktionen auf den Inhalt der Rede, auch Waris selbst sind viele Gefühle im Gesicht abzulesen. Zu Beginn der Rede ist sie sichtbar angespannt, nervös. Während sie redet bewegt sie ihren Unterkiefer hin und her, blinzelt oft, und ihre Pupillen wandern suchend hin und her. Ihre Mimik ist lebendig, ihre Augenbrauen gehen zum Unterstreichen ihrer Worte mit, sie atmet sichtlich tief ein und aus. Durch die Medium Close-Up Einstellungen und später die Close-Up Einstellung blickt Waris frontal in die Kamera, wodurch ein Gefühl von Intensität und Direktheit entsteht. Innerhalb der ganzen Szene gibt es keine Bewegung der Kamera, sie bleibt in den jeweiligen Einstellungen still. Dies vermittelt noch mehr Eindringlichkeit. Im Laufe der Zeit entspannt sich Waris. Ihre Rede wird immer überzeugter und leidenschaftlicher, ihre lebhaftige Mimik trägt dazu bei. Sie betont ihre Worte stärker. Zu mehreren Zeitpunkten ist Waris gerührt, sie schluckt schwer und kämpft mit den Tränen während sie redet. Waris spricht über ein Thema, das ihr sehr am Herzen liegt und das sie sehr berührt. Sie ist sehr mutig und stark, in der Öffentlichkeit vor so einem großen Publikum über FGC, das als Tabuthema eingestuft werden kann, zu reden, noch dazu auf so eine persönliche Art und Weise. Sie öffnet sich, zeigt ihre Gefühle und gibt private Informationen preis. Es ist ihr ein Anliegen, die Öffentlichkeit über FGC zu informieren.

Waris Rede über FGC

Der offizielle Rahmen, in dem Waris ihre Rede über FGC hält, verleiht dem Spielfilm einen zusätzlichen erzieherischen, dokumentarischen Charakter. Auch der dieser Szene folgende Epilog, in dem die eingeblendeten Zwischentitel statistische Daten zu FGC übermitteln, trägt dazu bei. Dieser Umstände erweckt den Anspruch an eine möglichst objektive, sachliche Übermittlung von ausgewogenen Informationen. Doch widersprüchlicher Weise ist das nicht der Fall, da Waris Rede stark emotional geprägt ist, sie kämpft fast durchgehend mit Tränen. Auch aus einer postkolonialen Perspektive muss Kritik geübt werden. Einerseits ist es sehr positiv, dass Waris als nicht Weiße Frau die Möglichkeit erhält, vor so großem, politisch einflussreichem Publikum zu sprechen. Ihr wurde eine Stimme gegeben und damit Macht verliehen. Doch es ist enttäuschend, dass Waris eurozentrische Inhalte mittels ihrer Rede transportiert. So spricht Waris von einem "Afrika", in dem FGC praktiziert wird. Doch Afrika ist ein ganzer

Kontinent, der aus mindestens 53 verschiedenen Staaten besteht. Er ist demnach extremst divers und alles andere als homogen. Wenn also von "FGC in Afrika" gesprochen wird, so ist das eine ungerechtfertigte Pauschalisierung bzw. Ignoranz gegenüber der Heterogenität des Kontinents, die auf eine eurozentrische Sichtweise schließen lässt. FGC wird nicht in allen 53 Staaten Afrikas praktiziert, was aber durch diese verallgemeinernde Ausdrucksweise suggeriert wird. Es wird ein homogenes, negatives Bild von "Afrika" erzeugt, das der Realität des riesigen Kontinents nicht gerecht wird. Das eurozentrische, stereotype Bild eines "unterentwickelten" Afrikas, des "Kontinents der Barbaren" (Osa 2010, 72) wird reproduziert. Als alternative Ausdrucksweise macht z.B. Hulverscheidt den Vorschlag, in Bezug auf FGC nicht von "Afrika" zu sprechen, sondern auf weniger verallgemeinernde Weise von Angehörigen afrikanischer Ethnien (Hulverscheidt 2002, 20).

Waris verortet FGC in ihrer Rede einerseits in ganz Afrika, andererseits im Koran ("Und obwohl es nicht im Koran steht wird dieser Brauch bis heute praktiziert."). Das ist an sich widersprüchlich, da der Islam nicht in allen afrikanischen Staaten präsent ist. Auch ist FGC nicht auf Angehörige des islamischen Glaubens limitiert, sondern wird durchaus auch von Angehörigen afrikanischer Ethnien und anderer Religionen, wie z.B. dem Christentum, praktiziert. Das wird in Waris Rede komplett ausgeblendet, stattdessen wird FGC auf "Afrika" und den Koran, also den Islam, festgeschrieben. Es handelt sich dabei um die Vereinfachung einer komplexen Situation, wobei FGC auf einen Kontinent und eine Glaubensgemeinschaft verallgemeinert und gleichzeitig reduziert wird. Diese einseitige und eurozentrische Sichtweise ist gefährlich, da sie dazu beiträgt, Fronten zwischen "Wir" und "den Anderen" zu verstärken. Waris bezeichnet FGC an zwei Stellen in ihrer Rede als "Verstümmelung". Zabus weist darauf hin, dass dieses Wort (im Englischen "mutilation") moralische Verurteilung beinhaltet und erlaubt, einen hegemonischen Diskurs über die Körper von "3. Welt Frauen*" zu führen (Zabus 2001, 337). Somit hat es symbolische Bedeutung, dass Waris von FGC als "Verstümmelung" spricht (siehe auch Begriffsbestimmung Female Genital Cutting in Kapitel 1.1). Es werden Überlegenheitsansprüche der Menschen, die nicht in Afrika leben, nicht dem Islam angehören und somit keine Frauen* "verstümmeln", gefestigt (vgl. Osa 2010, 72-73).

Durch Waris Rede wird das Gefühl vermittelt, als würde FGC keine Weißen Menschen betreffen. In diese Überlegung möchte ich die Kameraeinstellungen miteinbeziehen. Es gibt 5 Einstellungen in der gesamten Szene, die ins Publikum gehen und auch Personen näher erkennen lassen. In Einstellung 5 erkennt man ungefähr 9 Personen näher, davon sind 8 nicht Weiß und nur eine Person davon ist Weiß.



Abb. 20: Szene 91/Blick ins Publikum

Einstellung 6 ist ein Medium Close-Up, das noch näher auf ein paar Personen der vorherigen Einstellung eingeht. Dabei befindet sich eine nicht Weiße Frau* im Goldenen Schnitt und somit im Fokus, die starke emotionale Reaktionen auf Waris Rede zeigt.



Abb. 21: Szene 91/Frau* im Fokus

In Einstellung 8 sind zwei nicht Schwarze Frauen* im Vordergrund zu sehen, die beide ein Kopftuch tragen.



Abb. 22: Szene 91/Frauen* im Vordergrund

Auf diese Einstellung folgt ein weiterer Medium Shot, es befinden sich erneut zwei nicht Weiße Frauen* im Vordergrund.



Abb. 23: Szene 91/erneut Frauen* im Vordergrund

In Einstellung 10, der letzten Einstellung, in der Personen im Publikum genauer zu erkennen sind, befindet sich ein Schwarzer Mann im Goldenen Schnitt.



Abb. 24: Szene 91/Mann* im Fokus

Durch die Shot-Gegenshot Variante in dieser Szene wird eine Verbindung zwischen Waris und den ausgewählten Personen im Publikum hergestellt, als ob diese miteinander im Dialog stehen würden. Alle Einstellungen, in denen Personen aus dem Publikum zu erkennen sind, haben entweder gar keine Weißen Personen im Bild, oder sie sind bei Weitem in der Minderzahl und nicht im Blickfokus. Dadurch entsteht der Eindruck, als ob Waris in erster Linie nicht Weiße Menschen im Publikum mit ihrer Rede adressieren würde, und als ob Weiße Personen nicht von FGC betroffen wären. Auch als sie sagt "Wie viel stärker wäre *unser* Kontinent (...)", wird "unser" durch die visuellen Hinweise definiert und schließt Weiße Menschen aus. Es wird suggeriert, dass der Kontinent Afrika, bzw. das Problem FGC, das ja ausschließlich in Afrika verortet wird, nicht die Verantwortung Weißer Menschen sei. Bei einer Verhandlung von FGC und Afrika muss Kolonialismus mit seinen Folgen mitgedacht werden, was hier nicht passiert. Als der Kolonialismus die Traditionen der kolonisierten Menschen ausrottete und ihre Kulturen als primitiv, schlecht und barbarisch verurteilte, hielten diese noch stärker an ihren Praktiken fest (Walker und Parmar 1996, 268 und 293-294). Doch der Kolonialismus und seine Folgen, bzw. deren

Verbindung zu FGC, werden in Szene 91 ignoriert. Dieser Aspekt sowie die Gestaltung dieser Szene bringt FGC hauptsächlich mit nicht Weißen Menschen in Verbindung. Dies lässt einen eurozentrischen Blickwinkel erkennen, der FGC als ein an race gebundenes Problem wahrnimmt.

Sowohl durch Waris Worte als auch durch die visuellen Eindrücke wird negiert, dass die Praxis durch Migration in Einwanderungsländer transportiert wird. Das Problem kann nicht auf den Kontinent Afrika eingeschränkt werden, wie die Szene es suggeriert. Die Herausforderung des Umgangs mit FGC stellt sich nicht "aus der Ferne", sondern direkt auch in europäischen Ländern, wo Handlungsbedarf besteht (Charvat 2001, 59). FGC ist kein "afrikanisches" Problem. Beschneiderinnen sind auch außerhalb afrikanischer Staaten aktiv (Walker und Prammar 1996, 292).

Es wird auch ausgeblendet, dass FGC eine gängige Praxis im angloamerikanischen und deutschsprachigen Raum im 19. Jahrhundert, unter anderem durchgeführt von dem Gynäkologen Gustav Braun in Wien, sowie eventuell in Frankreich war. Medizinische Eingriffe in den Genitalbereich dienten zur vermeintlichen Bekämpfung von Nymphomanie, Masturbation und Homosexualität, also zur Kontrolle der weiblichen Sexualität (Hulverscheidt 2002, 10). Ebenso wurde angenommen, die Entfernung der Klitoris heile "Hysterie". Hulverscheidt z.B. setzt sich damit auseinander, was der Diskussion rund um FGC zusätzliche Komplexität verleiht (vgl. Hulverscheidt 2002). Ihre medizinhistorische Arbeit soll aufzeigen, "dass die weibliche Genitalverstümmelung kein Merkmal der 'minderen Zivilisation' Afrikas ist, wurde sie doch, wenn auch nicht in vergleichbarem Ausmaß, aber in einem bestimmten Zeitraum, mit einer gewissen Ernsthaftigkeit in Europa praktiziert." (Hulverscheidt 2002, 9). Dieser historische Fakt trägt ebenso dazu bei, dass die Trennung zwischen "Wir" und "die Anderen" auf Basis von FGC, die in Szene 91 vollzogen wird, nicht aufrecht erhalten werden kann, sobald eine feministisch postkoloniale Sichtweise angewandt wird.

Auch ist auffällig, dass es sich bei den gezeigten Personen aus dem Publikum hauptsächlich um Frauen* handelt. FGC wird natürlich, wie der Name schon sagt, an Frauen* ausgeübt, jedoch betrifft es sowohl Frauen* als auch Männer*,

die gesamte Gesellschaft. Die vielfältigen Antriebe für FGC sind nicht ausschließlich bei Frauen* zu finden. Patriarchale Strukturen dürfen keinesfalls außer Acht gelassen werden und müssen unbedingt bedacht werden. Kontrolle der weiblichen Sexualität und Garantie der Jungfräulichkeit bis zur Ehe, gesellschaftliche, wirtschaftliche, soziale, psychologische und traditionsbedingte Gründe sowie Beweggründe, die mit "gesundheitlichen" und religiösen Motiven rechtfertigt werden, gelten als Ursachen für FGC. Auf diese Aspekte möchte ich hier jedoch nicht weiter eingehen, sie sind z.B. in Lightfoot-Kleins Studie zu FGC im Sudan (1992) oder im Sammelband der NGO Terre des Femmes (2003), die in Deutschland, Österreich und der Schweiz aktiv ist, genauer nachzulesen. Ich möchte damit nur aufzeigen, dass Gründe für FGC sehr vielfältig und komplex sind, und dass man sich im Kontext der Aufklärung über und Bekämpfung von FGC an alle richten muss, sowohl Frauen' als auch Männer*.

Zusammenfassung

In dieser Szene wird eine klare Trennlinie zwischen "Wir" und "die Anderen" gezogen. Es wird suggeriert, dass nur "die Anderen" von FGC betroffen wären. Waris Figur spricht aus einer Position heraus, in der sie FGC am eigenen Leib erfahren hat. Sie wendet sich mit ihren Worten scheinbar an andere nicht Weiße Menschen im Publikum und bezieht sich in ihrer Rede über die Praktik auf Afrika und den Islam. Weiße Menschen und FGC werden in dieser Szene kaum miteinander in Verbindung gebracht, wodurch kolonialistische Binaritäten erzeugt werden: Nicht Weiße Menschen - grausame Verstümmelung FGC - Afrika - Islam, und als Gegenstück dazu: Weiße Menschen - fortschrittlich und frei von FGC - restliche Teile der Welt - restliche Religionen. Auch gender spielt in diese Gegensatzpaare mit hinein. Es wird suggeriert, dass FGC hauptsächlich Frauen* angeht. Strukturelle Machtgefälle zwischen den Geschlechtern, die in das Thema FGC mit hinein spielen, werden ausgeblendet.

Otherness wird denen zugeschrieben, die mit FGC konfrontiert sind - wobei diese Einteilung in Betroffene und nicht Betroffene, wie vorhin erklärt, sehr vereinfacht vollzogen wird und feministisch postkolonialer Kritik nicht standhält. Die Komplexität der Praktik wird ausgeblendet. Informationen zu FGC werden in dieser Szene unreflektiert aus eurozentrischer Sichtweise vermittelt, wodurch

eine Trennung in "Wir" und "die Anderen" erfolgt, die mit Wertigkeiten wie "gut" und "böse" verbunden ist. Kolonialismus wird ausgeblendet, während kolonialistisches Denken reproduziert wird.

4.5 Beantwortung der Forschungsfrage

Wie wird Differenz anhand der Entwicklung der Figur Waris im Spielfilm "Wüstenblume" dargestellt und repräsentiert?

In den Anfangsszenen, als Waris noch in Somalia ist, ist sie Teil einer homogenen Gemeinschaft. Sie erfährt soziale Inklusion, der Aspekt der Differenz ist vernachlässigbar.

In den darauffolgenden Szenen in London allerdings ist Waris fremd in ihrer Umgebung, sie ist anders. Von der gesellschaftlichen Mehrheit ist sie aufgrund von Differenzen ausgeschlossen. Diese basieren auf Sprache, Kleidung und Herkunft. Durch die kulturelle Fremdheit beginnt die Abgrenzung von "Wir" zu "den Anderen".

Zu einem späteren Zeitpunkt im Film, in Szene 22, ist Waris dabei, die sprachliche Differenz zu überwinden. Sie trägt auch kein Kopftuch mehr und hat ihren Kleidungsstil mehr an ihre Umgebung angepasst. In dieser Szene ist FGC zum ersten Mal Thema. Es kommt zu einer Gegenüberstellung der halbnackten Körper von Waris und Marilyn. Differenz wird in Waris Körper eingeschrieben. Ihre Otherness manifestiert sich einerseits durch das Fehlen von Körperteilen in ihrer Genitalregion, andererseits basiert es auch auf kultureller Differenz. Der Weiße, kolonialistische Blick drängt sich ihrem Körper auf. Waris symbolisiert die exotisierte "Colonial Other", wodurch wieder eine abgrenzende Hierarchie von "Wir" und "die Anderen" konstruiert wird.

Gegen Ende des Films, in Szene 80, ist eine starke äußerliche Wandlung von Waris zu erkennen. Die Andersartigkeit, die sich zuvor in Kleidung, unsicherem Auftreten, körperlicher und kultureller Unterschiede sowie Differenz in Herkunft ausgedrückt hat, ist nicht mehr existent. Ihre Haare sind geglättet und sie ist sehr modisch angezogen. Waris hat sich auch einer Operation unterzogen, um die körperlichen Auswirkungen ihrer Beschneidung als Kind zu mildern. In dieser Szene manifestiert sich die heterosexuelle Liebesgeschichte zwischen Waris und

Harold. Waris Begehren für Harold kann als Trennung zwischen "Wir" und "die Anderen" basierend auf Differenz in der Kategorie race gelesen werden.

Szene 91 ist die vorletzte Szene des Films und die letzte Station ihrer filmischen Entwicklung. Zu Aspekten der Differenz ist zu sagen, dass Waris die Landessprache mittlerweile grammatikalisch perfekt und akzentfrei beherrscht. Ihr sozialer Status hat sich im Vergleich zu den Anfangsszenen in London stark verändert. Sie ist nicht mehr die Obdachlose, sondern hat die Gelegenheit, vor großem Publikum im UN-Hauptgebäude in New York über FGC zu sprechen. Auch Äußerlichkeiten geben keinen Grund mehr zur Annahme von Abgrenzungen. Aber es wird eine klare Trennlinie zwischen Betroffenen und nicht Betroffenen von FGC gezogen. Diese Trennung basiert auf vereinfachter und verallgemeinernder, kolonialistischer Sichtweise. Auffallend ist, dass Weiße Personen in Bezug auf FGC nicht adressiert werden, während zwischen nicht Weißen Personen und dem Problem eine starke Verbindung hergestellt wird, wodurch ihnen Otherness zugeschrieben wird. Die Differenz ist in der Betroffenheit von FGC verankert, wobei diese aus eurozentrischer Sicht zugeteilt wird.

Die Entwicklung der Figur Waris im Laufe des Films zeigt, dass Differenz veränderbar ist. Die Analyse der ausgewählten Schlüsselszenen hat ergeben, dass die starke Entwicklung, die Waris durchlebt, auch mit unterschiedlichen und wechselnden Zuschreibungen von Differenz einhergeht.

Eine Forschungsfrage, die sich alleine auf die Darstellung und Repräsentation von Differenz in Bezug auf Waris bezieht, wird der Komplexität der Figur bei Weitem nicht gerecht, jedoch ist der Rahmen einer Master Thesis limitiert.

5 RESÜMEE UND AUSBLICKE

Wie schon erwähnt kann der Spielfilm "Wüstenblume" dem Filmgenre des Melodramas zugeordnet werden. Er verhandelt auch transkulturelle Inhalte. Aufgrund der Flucht bzw. Migration von Waris aus ihrer Heimat Somalia nach London treffen unterschiedliche Sprachen, Ethnien und Kulturen aufeinander, wodurch Differenzen entstehen. Das Ziel meiner Analyse war es, herauszufinden, wie Differenz anhand der Entwicklung der Hauptfigur Waris dargestellt und repräsentiert wird. Dazu habe ich 5 Schlüsselmomente aus feministisch postkolonialer Sicht untersucht. Die analysierten Szenen befinden sich auf die Laufzeit des Films aufgeteilt am Anfang, zu Beginn des 2. Viertels, gegen Ende des 3. Viertels und am Ende. Dadurch konnte die Veränderung der Figur gut dokumentiert werden. Methodisch habe ich mich an Jens Eders "Uhr der Figur" (vgl. Eder 2008) orientiert, die 4 Strukturbereiche zur Analyse einer Figur vorschlägt. Die Darstellung einer Figur wird durch die Aspekte des fiktiven Wesens und des Artefakts untersucht. Um der Repräsentation der Figur auf den Grund zu gehen, wird sie als Symbol sowie als Symptom begriffen.

Aus feministisch postkolonialem Blickwinkel ist zur Figur Waris generell zu sagen, dass sie komplex inszeniert ist. Ihre Entwicklung zeigt, dass Differenz und Status veränderbar sind. Waris baut sich ihr Leben in London und später dann in New York von null auf. Sie beweist Mut und Kampfgeist, kommt ständig aus ihrer Komfortzone heraus, um ihre Lebenssituation zu verbessern. Viele der Hürden, die Waris überwindet, stellen sich ihr aufgrund ihrer Geschlechtsidentität und Herkunft. Aus Somalia flüchtet sie als Mädchen vor einer Zwangsheirat, wodurch sie letztendlich nach London kommt. Dort muss sie erst recht in eine Heirat gegen ihre Überzeugung einwilligen, um eine Arbeitserlaubnis und in Folge eine unbefristete Aufenthaltsgenehmigung zu bekommen. Ihre Nationalität als somalische Staatsbürgerin erlaubt es ihr nicht, sich in einem Land der Europäischen Union ohne bürokratischen Aufwand frei zu bewegen. Aufenthaltsrechte sind strikt geregelt. So gerät Waris in eine Situation, in der sie als einzige Lösung eine Scheinehe mit Neil sieht, um legal arbeiten zu können und überhaupt eine Aufenthaltserlaubnis für Großbritannien zu erhalten. Die Scheinehe mit Neil zehrt an Waris Nerven, sie ist Neils Launen ausgesetzt und muss sie ertragen, da sie in diesem Arrangement der Ehe von ihm abhängig ist.

Auch ist sie von einem weiteren Weißen Mann abhängig: Durch Donaldson bekommt sie Eintritt in die Welt als Model. Er hat sie aufgrund ihres Aussehens in einer Burger Bar angesprochen. Anfangs ist sie gar nicht interessiert, bis ihr Marilyn erklärt, dass sie damit viel Geld verdienen kann. Geld scheint der Motivationsgrund für ihre Einwilligung zu sein. Der Job als Model kostet Waris vor allem zu Beginn viel Überwindung, was sie für die hohe Bezahlung in Kauf nimmt. Für das Pirelli Shooting, das ihren Durchbruch markiert, muss sie sich nackt ausziehen und so vor der Kamera posieren. Als Frau* wird sie in diesem oberflächlichen Business objektifiziert und auf ihr Äußeres reduziert. Sie ist dem kontrollierenden männlichen Blick ausgesetzt.

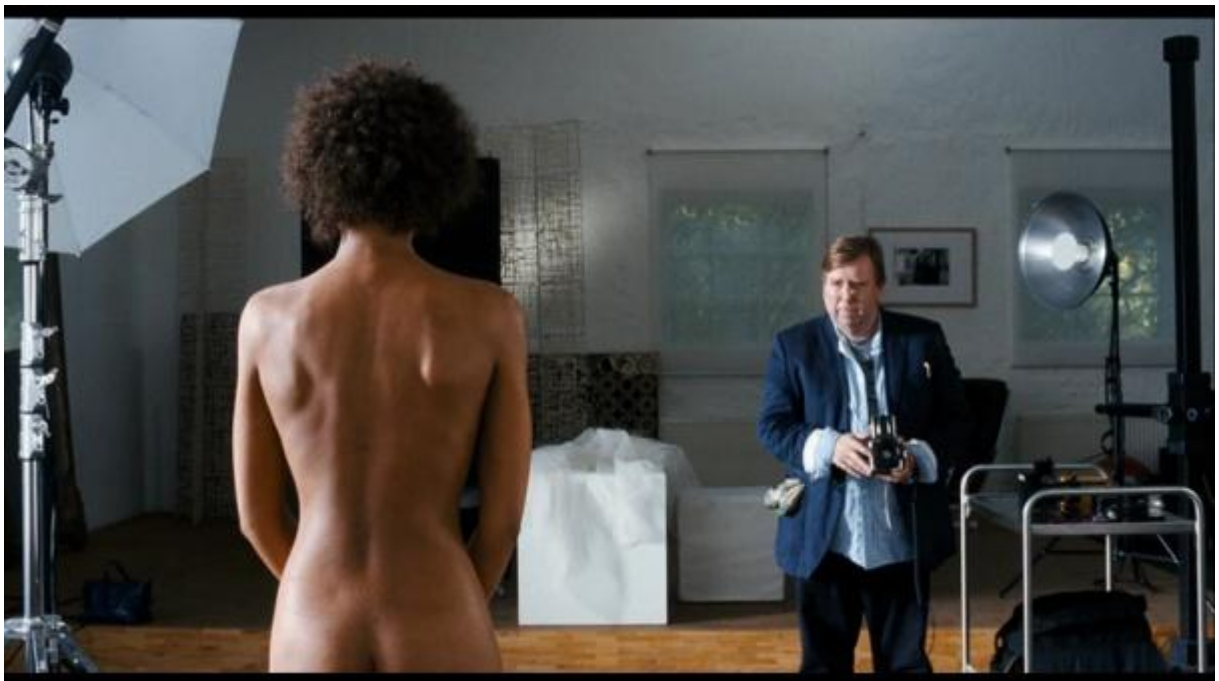


Abb. 25: Szene 67/ Nacktshooting

Um den Job auch am Laufsteg bewältigen zu können, muss sie lernen, wie man mit Stöckelschuhen geht. Dies ist aus gesundheitlicher Perspektive kritisch zu sehen, da das Gehen auf Stöckelschuhen schädlich für die Füße sein kann. Doch auf ambivalente Weise trägt genau diese Karriere als Model zu ihrer Emanzipation bei. Sie erlangt öffentliche Bekanntheit, die sie nützt, um auf eine andersartige Unterdrückung der Frauen* aufmerksam zu machen, nämlich FGC. Obwohl Waris als kleines Mädchen beschnitten wird, ist sie kein passives Opfer von FGC, da sie sich im Laufe des Films emanzipiert. Die Operation in ihrem

Genitalbereich gibt ihr außerdem das nötige Selbstvertrauen, einer romantischen Beziehung nachzugehen.

Die Beantwortung der Forschungsfrage hat ergeben, dass die Figur in den meisten der Schlüsselszenen als "The Other" konstruiert ist. Nur in den Anfangsszenen, die in Somalia spielen, ist sie nicht als "The Other" inszeniert. Ihre Otherness ist in verschiedenen Szenen in ihrer Sprache, Herkunft, Kleidung, Körper, Begehren und Betroffenheit von FGC verankert. Sie wird zu unterschiedlichen Zeitpunkten im Film anhand der oben genannten Aspekte als von der hegemonialen Norm abweichend inszeniert, wodurch eine binäre Trennung zwischen "Wir" und "die Anderen" vollzogen wird. Waris bleibt letztendlich das Schwarze Model, das von der Weißen Welt ausgeschlossen ist. Sie ist, in Stuart Halls Worten gesprochen, "never a proper fit" (Hall 1996, 3).

Es stellt sich die Frage, wie die Filmfigur Waris anders inszeniert werden hätte können, um einem feministisch postkolonialen Blickwinkel gerecht zu werden. Weitet man diese Frage auf die Realität aus, so muss gefragt werden, wie man FGC bekämpfen kann, ohne kolonialistisches Denken zu reproduzieren. Wie können männliche Beschneidung, vaginalplastische Eingriffe sowie der Umgang mit intersexuellen Neugeborenen mit FGC in Bezug gesetzt werden?

Weitere Fragen, die sich aus der Thematik betreffend Otherness ergeben, stehen in Verbindung mit Migrationsbewegungen, Globalisierung und Transnationalismus. Es wird immer Differenz geben, da Menschen individuell sind. Letzten Endes ist entscheidend, wie mit Differenz umgegangen wird. Um mit einem Zitat zu schließen: "The way we perceive individuals who do not resemble us hinges less on *their* physiological and ethnic identity than on *our* cultural identity." (Bogdan 2012, 73).

6 REFLEXION

Nach Fertigstellung dieser Master Thesis möchte ich gerne ein paar kritisch reflexive Gedanken zu meinem Forschungsprozess einbringen.

Im Nachhinein frage ich mich, ob eine Fragestellung mit einer positiveren und ermächtigenden Zuschreibung besser gewesen wäre, z.B. im Zusammenhang mit Waris emanzipativen Qualitäten. Natürlich hat auch die Fragestellung in Bezug auf Differenzen und Otherness eine Berechtigung, da es wichtig und von Bedeutung ist, den Irritationen, die beim Ansehen von "Wüstenblume" bei mir entstanden sind, wissenschaftlich auf den Grund zu gehen. Doch je weiter ich mit meiner Analyse voranschritt, desto stärker drängte sich mir die Frage auf, ob es überhaupt möglich ist, eine Arbeit zu schreiben, die sich mit feministisch postkolonialer Theorie und Repräsentationen von Otherness auseinandersetzt, noch dazu auf Basis eines Films, der unter Anderem das heikle Thema FGC zur Handlung hat, ohne kolonialistisches Denken zu reproduzieren.

Denn auch wenn es wichtig ist, Gegebenheiten, die einem gar nicht mehr auffallen, weil sie so subtil und/oder schon alltäglich unbemerkt sind, anzusprechen und sichtbar zu machen, so passiert dadurch eine Festschreibung. Genau dieses Ansprechen und sichtbar Machen setzt Benennungen und Einteilungen in bestimmte Kategorien voraus. Hier beißt sich meiner Meinung nach die Katze in den Schwanz. Wie kann ich den Prozess des Otherings sichtbar und bewusst machen, ohne ihn selbst zu vollziehen? Ich weiß nicht, wie sich das im Rahmen des wissenschaftlichen Arbeitens vermeiden lässt.

Die bedeutende Frage, die sich daraus ergibt, lautet, wie sie schon Pajaczkowska und Young im Jahre 2000 in Bezug auf wissenschaftliche Auseinandersetzungen mit dem afrikanischen Kontinent gestellt haben: "(...) is it possible for White academics to venture into the interior without colonizing it?" (Pajaczkowska und Young 2000, 373). Ich bin mittlerweile der Meinung, dass dies nicht möglich ist.

Jedoch denke ich, dass beim Schreiben dieser Arbeit ein wichtiger selbstreflexiver Prozess stattgefunden hat, durch den ich gelernt habe, dass meine eigenen Privilegien unumgänglich sind. Ich profitiere als Weiße Person

auch in der Gegenwart von der Kolonialzeit, auf Kosten nicht Weißer Menschen. Man wird in ungleiche und ungerechte Verhältnisse hinein geboren, ohne dabei Einfluss darauf zu haben. Wie man dann mit dieser Hierarchie und diesen Strukturen umgeht, bleibt einem selbst überlassen. Zuerst einmal muss man sich darüber jedoch bewusst werden, was leider auch nicht selbstverständlich ist. Diese Arbeit kann einen wichtigen Beitrag dazu leisten, zumindest hoffe ich das.

An dieser Stelle knüpft schon der nächste Punkt an: Wichtig ist mir auch, dass theoretische Ansprüche der Wissenschaft, die im universitären Elfenbeinturm gestellt werden, in die allgemeine Öffentlichkeit hinausgetragen und in die Praxis umgesetzt werden. Im Rahmen der Gender Studies werden unverzichtbare Beiträge für die Gesellschaft geleistet, indem Machtdiskurse und Machtmechanismen untersucht werden. Jedoch müssen diese akademischen Erkenntnisse auch weiter verwendet werden, um soziale und alltägliche Probleme zu politisieren und letztendlich etwas zu verändern.

Ich habe auch bemerkt, wie mich meine kritische Herangehensweise, die sich in den Jahren der Auseinandersetzung mit den Gender Studies entwickelt hatte, teilweise beim Schreiben dieser Arbeit gehemmt hat. Wirklich alles, jedes einzelne Wort zu hinterfragen ist anstrengend, verunsichert, und kann auch dazu führen, dass man gar nicht mehr weiß, wie man sich am besten neutral ausdrücken kann und soll. Zweifel kommen auf, Zweifel an einem selbst, Zweifel an der Sinnhaftigkeit der Arbeit, an der man schreibt. Doch genau dieser radikale Zweifel, der einen durchaus verunsichern und blockieren kann, ist letztendlich die Qualität der Gender Studies. Dieses nie aufhörende Hinterfragen der Gegebenheiten, dieses unbequem Sein, das am Ende des Tages zu mehr Klarheit führt: "Aus dem patriarchalen Denken herauszutreten bedeutet: skeptisch zu sein gegenüber jedem bekannten System des Denkens, alle Annahmen, Werteordnungen und Definitionen kritisch zu hinterfragen." (Lerner 1997, 282). Ich finde diesen Leitsatz einerseits genial, doch er hat mich andererseits in meinem Vertrauen in mich selbst, in meine Auffassungen und Fähigkeiten verunsichert, was dem Voranschreiten dieser Arbeit nicht förderlich war. Im Falle eines nochmaligen Durchlaufens des Schreibprozesses dieser Master Thesis würde ich mir von mir selbst wünschen, mit mehr Selbstvertrauen

an die Sache heranzugehen und Entscheidungen schneller und bestimmter treffen zu können.

7 BIBLIOGRAPHIE

Literatur

Affront (Hg.*innen) (2011): Darum Feminismus! Diskussionen und Praxen, 1. Auflage, UNRAST-Verlag, Münster

Allen, Richard und Smith, Murray (Hg.*) (1997): Film Theory And Philosophy, Clarendon Press, Oxford

Angerer, Marie-Luise und Dorer, Johanna (1994): Auf dem Weg zu einer feministischen Kommunikations- und Medientheorie. In: Angerer, Marie-Luise und Dorer, Johanna (Hg*innen): Gender und Medien. Theoretische Ansätze, empirische Befunde und Praxis der Massenkommunikation: Ein Textbuch zur Einführung, Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung, Wien, 8-23

Barthes, Roland (2012): Mythen des Alltags, Suhrkamp, Berlin

Baumgartinger, Persson Perry (2010): Und dann dieses blöde Sie und Er. Über queere Sprachwiderstände. In: Paradigmata. Zeitschrift für Menschen und Diskurse, Heft No. 2, November 2010, Schwerpunkt "Sprache", Kulturverein Pangea, Wien, 49-52

de Beauvoir, Simone (2011): The Second Sex, Vintage Books, London

Beicken, Peter (2004): Wie interpretiert man einen Film?, Reclam, Stuttgart

Bogdan, Robert (1990): Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit, University of Chicago Press, Chicago

Bogdan, Robert (2012): From Specimen to Stage: The Birth of a Genre. In: Blanchard, Pascal und Boetsch, Gilles und Jacomijn Snoep, Nanette (Hg*innen): Human Zoos: The Invention of the Savage, Actes Sud, Paris, 56-77

Böhn, Andreas und Seidler, Andreas (2008): Mediengeschichte. Eine Einführung, Narr Francke Attempto Verlag GmbH+Co. KG, Tübingen

Borstnar, Nils und Pabst, Eckhard und Wulff, Hans Jürgen (2008): Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft. 2. überarbeitete Auflage, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz

Butler, Judith (2006): Gender Trouble, Routledge, London

Campbell, Joseph (1953): Der Heros in tausend Gestalten, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main

Charvat, Katharina (2001): African Problem Means Global Problem: Die aktuellen Entwicklungen im Diskurs um Female Genital Mutilation (FGM),

dargestellt anhand ausgewählter österreichischer Printmedien, Diplomarbeit
Universität Wien

Castro Varela, Maria do Mar und Dhawan, Nikita (2005): Postkoloniale Theorie. Eine kritische Einführung, Transcript Verlag, Bielefeld

Chaudhuri, Shohini (2006): Feminist Film Theorists. Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed, Routledge, Oxon

Cohen, Philip (1988): The Perversions of Inheritance: Studies in the Making of Multi-Racist Britain. In: Cohen, Philip und Bains, Harwant S. (Hg.): Multi-Racist Britain, MacMillan Education Ltd., Basingstoke, 9-120

Collins, Patricia Hill (2000): Black Feminist Thought: Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment, 2nd Edition, Routledge, New York

Courtney, Susan (2005): Hollywood Fantasies of Miscegenation. Spectacular Narratives of Gender and Race, 1903-1967, Princeton University Press, Princeton und Oxford

Crenshaw, Kimberlé (1989): Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine, Feminist Theory and Antiracist Politics (PDF). In: The University of Chicago Legal Forum 140: 139-167. <http://philpapers.org/archive/CREDTI.pdf>, Zugriffsdatum: 2015-01-04

Crenshaw, Kimberlé (1993): Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women Of Color (PDF). In: Social Difference Projects, Center for the Study of Social Difference, Columbia University, New York.
http://socialdifference.columbia.edu/files/socialdiff/projects/Article__Mapping_the__Margins_by_Kimblere_Crenshaw.pdf, Zugriffsdatum: 2015-01-04

Dennett, Andrea Stulman (1996): The Dime Museum Freak Show Reconfigured as Talk Show. In: Thomson, Rosemarie Garland (Hg*in): Freakery: Cultural Spectacles of the Extraordinary Body, New York University Press, New York, 315-326

Dennison, Stephanie und Lim, Song Hwee (Hg*innen) (2006): Remapping World Cinema. Identity. Culture and Politics in Film, Wallflower Press, London und New York

Denzin, Norman K. (1991): Images of Postmodern Society. Social Theory and Contemporary Cinema, Sage Publications, London

Denzin, Norman K. (2012): Reading Film - Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial. In: Flick, Uwe, und Von Kardorff,

Ernst und Steinke, Ines (Hg*innen): Qualitative Forschung. Ein Handbuch, 9. Auflage, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg, 416-428

DeVault, Marjorie L. (1999): *Liberating Method: Feminism and Social Reserach*, Temple University Press, Philadelphia

Dirie, Waris und Miller, Cathleen (1998): *Wüstenblume*, Weltbild Verlag GmbH, Augsburg

Doane, Mary Ann (1991): *Femmes Fatales*, Routledge, New York and London

Duden (1974): *Fremdwörterbuch*, 3. Auflage, Verlag Bibliographisches Institut GmbH., Mannheim

Eder, Jens (2008): *Die Figur im Film. Grundlagen der Figurenanalyse*, Schüren Verlag, Marburg

Elsaesser, Thomas und Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*, Junius Verlag GmbH, Hamburg

Ensler, Eve (2001): *The Vagina Monologues*, Virago Press, London

Fahy, Thomas (2006): *Freak Shows and the Modern American Imagination: Constructing the Damaged Body from Willa Cather to Truman Capote*, Palgrave Macmillan, New York

Faulstich, Werner (1988): *Die Filminterpretation*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen

Faulstich, Werner (2008): *Grundkurs Filmanalyse*, 2. Auflage, Wilhelm Fink Verlag, Paderborn

Frieser, Lukas (2010): *Sprache und Ethnizität*. In: *Paradigmata. Zeitschrift für Menschen und Diskurse*, Heft No. 2, November 2010, Schwerpunkt "Sprache", Kulturverein Pangea, Wien, 53-55

Fuxjäger, Anton (2005): *Film- und Fernsehanalyse. Einführung in die grundlegende Terminologie*, WS 2005/2006, Lernbehelf zur Lehrveranstaltung, Universität Wien

Gaines, Jane (1986): *White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory (PDF)*. In: *Cultural Critique* No. 4 (Autumn, 1986), University of Minnesota Press, Minnesota, 59-79.

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/1354334?sid=21106328018093&uid=2&uid=4&uid=2134&uid=3737528&uid=70>, Zugriffsdatum: 2015-04-02

Hall, Stuart (1996): *Introduction: Who needs 'Identity'?* In: *Hall, Stuart und du Gay, Paul: Questions of Cultural Identity*, Sage Publications Ltd, London, 1-17

Hall, Stuart (2001): Kodieren/Dekodieren. In: Adelman, Ralf, Hesse, Jan O., Keilbach, Judith, Stauff, Markus und Thiele, Matthias (Hg*innen): Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie-Geschichte-Analyse, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz, 105-124

Hamscha, Susanne (2012): American Freak Show, Reader zu 125010
Proseminar Cultural and Media Studies: American Freak Show - Ambiguous Genders, Queer Sexualities, and the Disfigured Body, Winter Semester 2012, Universität Wien

Harding, Sandra (2007): Feminist Standpoints. In: Nagy Hesse-Biber, Sharlene (Hg*in): Handbook of Feminist Research: Theory and Praxis, 1. Ausgabe, Sage, Los Angeles, 45-69

Hickethier, Knut (2001): Film- und Fernsehanalyse, Dritte Auflage, Verlag J.B. Metzler, Stuttgart/Weimar

Hooks, Bell (1992): The Oppositional Gaze. In: Hooks, Bell: Black Looks: Race and Representation, South End Press, Boston, 115-131

Hooks, Bell (2009): Belonging: A Culture of Place, Routledge, New York und London

Hulverscheidt, Marion (2002): Weibliche Genitalverstümmelung. Diskussion und Praxis in der Medizin während des 19. Jahrhunderts im deutschsprachigen Raum, Mabuse-Verlag, Frankfurt am Main

Johnston, Claire (2000): Women's Cinema as Counter-Cinema. In: Kaplan, E. Ann. (Hg*in): Feminism and Film, Oxford University Press, Oxford, 22-33

Kalmbach, Ilona (1994): Feministische Medientheorie als notwendige Voraussetzung eines sozialen Wandels. In: Roemheld, Regine (Hg*in): Fraueninteressen-Frauenpolitik, Deutscher Studien Verlag, Weinheim, 56-62

Kaplan, Ann E. (2000): Introduction. In: Kaplan, Ann E. (Hg*in): Feminism and Film, Oxford University Press, Oxford, 1-16

Leitzmann, Claus und Keller, Markus (2013): Vegetarische Ernährung, 3. Auflage, Verlag Eugen Ulmer KG, Stuttgart

Lerner, Gerda (1994): Frauengeschichte als Frauenrecht. Feministisches Bewußtsein (sic!) als Grundlage für soziale Veränderung. In: Roemheld, Regine (Hg*in): Fraueninteressen-Frauenpolitik, Deutscher Studien Verlag, Weinheim, 168-176

Lerner, Gerda (1997): Die Entstehung des Patriarchats, dtv, München

- Lewis, Reina und Mills, Sara** (2003): Introduction. In: Lewis, Reina und Mills, Sara (Hg.*innen): Feminist Postcolonial Theory, Edinburgh University Press, Edinburgh, 1-21
- Lightfoot-Klein, Hanny** (1992): Das grausame Ritual. Sexuelle Verstümmelung afrikanischer Frauen, Deutsche Erstausgabe, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main
- Ludes, Peter** (2003): Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien, 2. überarbeitete Auflage, Erich Schmidt Verlag, GmbH&Co., Berlin
- Lutter, Christina und Reisenleitner, Markus** (2008): Cultural Studies. Eine Einführung, 6. erweiterte Auflage, Löcker, Wien
- McCabe, Janet** (2004): Feminist Film Studies. Writing the Woman into the Cinema, Wallflower Press, London
- Mende, Janne** (2011): Begründungsmuster weiblicher Genitalverstümmelung. Zur Vermittlung von Kulturrelativismus und Universalismus, Transcript Verlag, Bielefeld
- Mikos, Lothar** (2003): Film- und Fernsehanalyse, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz
- Mikos, Lothar** (2008): Film- und Fernsehanalyse, 2. Auflage, UVK Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz
- Millett, Kate** (1977): Sexual Politics, Virago, London
- Minh-ha, Trinh T.** (1989): Woman, Native, Other. Writing Postcoloniality and Feminism, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis
- Mitchell, Juliet** (1990): Psychoanalysis and Feminism, Penguin, London
- Millani, Cheryl** (2012): Mehrfach Diskriminierung von Mädchen und Frauen mit türkischem Migrationshintergrund in Österreich, GRIN-Verlag, München/Ravensburg
- Morrison, Toni** (2005): Beloved, Vintage Books, London
- Müller, Albert** (2013): Gerda Lerner und die feministische Frauengeschichte. In: Hacker, Hanna und Hochreiter, Susanne (Hg*innen): Was Wir. Beiträge für Ursula Kubes-Hofmann, Praesens Verlag, Wien, 167-175
- Mulvey, Laura** (1996): Fetishism and Curiosity, Indiana University Press, Bloomington

Mulvey, Laura (1998): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): Texte zur Theorie des Films, 3. Auflage, Reclam Verlag, Stuttgart, 389-408

Notz, Gisela (2011): Feminismus, PapyRossa Verlag, Köln

Osa, Edorodion (2010): The starving baby syndrome is hurting Africa's image. In: New African, N°501, December 2010, IC Publications, London und Paris, 72-73

Osterhammel, Jürgen (2006): Kolonialismus, 5., aktualisierte Auflage, Verlag C.H. Beck oHG, München

Ott, Brian L. und Mack, Robert L. (2010): Critical Media Studies. An Introduction, Wiley-Blackwell, Chichester

Otto, A.W. (1835): Noch ein Wort über die sogenannte Hottentottenschürze. In: Müller, Johannes (Hg.): Archiv für Anatomie, Physiologie und wissenschaftliche Medicin (sic!), in Verbindung mit mehreren Gelehrten, Verlag Von Veit et Comp., Berlin, 190-195

Pajaczkowska, Claire und Young, Lola (2000): Racism, Representation, Psychoanalysis. In: Kaplan, Ann E. (Hg*in): Feminism and Film, Oxford University Press, Oxford, 356-374

Paton, Alan (1975): Cry, The Beloved Country. A Story Of Comfort In Desolation, Penguin Books, Harmondsworth

Peterßen, Wilhelm H. (1994): Wissenschaftliche(s) Arbeiten. Eine Einführung für Schüler (sic!) und Studenten (sic!), 4. Auflage, Ehrenwirth, München

Pross, Harry (1972): Medienforschung: Film, Funk, Presse, Fernsehen, Verlag Habel, Darmstadt

Rainer, Alexandra (2003): Monsterfrauen. Weiblichkeit im Hollywood Sciencefictionfilm, Verlag Turia+Kant, Wien

Ritter, Sabine (2009): Misreading Sarah Baartman. In: Loreck, Hanne und Mayer, Katrin (Hg*innen): Visuelle Lektüren/Lektüren des Visuellen, Textem Verlag, Hamburg, 228-246

Ritter, Sabine (2010): Facetten der Sarah Baartman. Repräsentationen und Rekonstruktionen der "Hottentottvenus", LIT Verlag Dr. W. Hopf, Berlin

Rust, Rebekka (2007): Beschneidung im Geheimbund. Weibliche Genitalbeschneidung in Sierra Leone aus kulturwissenschaftlicher Sicht, Tectum-Verlag, Marburg

Said, Edward W. (2012): Orientalismus, 3. Auflage, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main

de Saussure, Ferdinand (2001): Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft, 3. Auflage, De Gruyter, Berlin und New York

Schmerl, Christiane (1985): Das Frauen- und Mädchenbild in den Medien, Leske+Budrich, Opladen

Silverman, Kaja (1988): The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis

Sollors, Werner (2000): Interracialism. Black-White Inter marriage in American History, Literature, and Law, Oxford University Press, Oxford

Sprague, Joey (2005): Feminist Methodologies for Critical Researchers. Bridging Differences, Altamira Press, Walnut Creek

Susemichel, Lea und Rudigier, Saskya und Horak, Gabi (Hg*innen) (2008): Feministische Medien. Öffentlichkeiten jenseits des Malestream, Ulrike Helmer Verlag, Königstein/Taunus

Terre des Femmes (2003): Schnitt in die Seele. Weibliche Genitalverstümmelung - eine fundamentale Menschenrechtsverletzung, Mabuse-Verlag, Frankfurt am Main

Thompson, Kristin (1988): Neoformalistische Filmanalyse. Ein Ansatz, viele Methoden. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.) (1998): Texte zur Theorie des Films, 3. Auflage, Reclam Verlag, Stuttgart, 409-446

Thompson, Kristin und Bordwell, David (1994): Film History: An Introduction, McGraw-Hill, New York

Vögel, Elias (2010): Sprache und Fremdheit. Eine kritische Betrachtung des österreichischen Schulsystems. In: Paradigmata. Zeitschrift für Menschen und Diskurse, Heft No. 2, November 2010, Schwerpunkt "Sprache", Kulturverein Pangea, Wien, 25-28

Vogler, Christopher (1998): Die Odyssee des Drehbuchschreibers. Über die mythologischen Grundmuster amerikanischen Erfolgskinos, 2. Auflage, Zweitausendundeins, Frankfurt am Main

Voß, Heinz-Jürgen (2011): Making Sex Revisited. Dekonstruktion des Geschlechts aus biologisch-medizinischer Perspektive, 3. Auflage, Transcript Verlag, Bielefeld

Walker, Alice (1992): Die Farbe Lila, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg

Walker, Alice (1993): Sie hüten das Geheimnis des Glücks, 1. Auflage, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg

Walker, Alice und Parmar, Pratibha (1996): Narben oder Die Beschneidung der weiblichen Sexualität, 1. Auflage, Rowohlt Verlag, Reinbek bei Hamburg

Wastl, Susanne (2012): Feministische Held_in? Eine Film- und Figurenanalyse zur Darstellung der Hauptfigur Kathryn Bolkovac in "Whistleblower", Master-Thesis für den Masterlehrgang Internationale Genderforschung und feministische Politik, Rosa-Mayreder College, Die Wiener Volkshochschulen Wien, Wien

Winter, Rainer (2012): Das postmoderne Hollywoodkino und die kulturelle Politik der Gegenwart. Filmanalyse als kritische Gesellschaftsanalyse. In: Heinze, Carsten & Moebius, Stephan & Reicher, Dieter (Hg.): Perspektiven der Filmsoziologie, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz und München, 41-59

Young, Lola (1996): Fear of the Dark. 'Race', Gender and Sexuality in the Cinema, Routledge, London und New York

Zabus, Chantal (2001): Writing Women's Rites: Excision in Experiential African Literature. In: Zmroczek, Christine (Hg.in): Women's Studies International Forum, Vol. 24, No. 3/4, May/August 2001, Elsevier Science Ltd., USA, 335-345

Internetquellen (Blogformate, Homepages etc.)

Bechdel Test (o.J.): Bechdel Test Movie List. <http://bechdeltest.com/>,
Zugriffsdatum: 2014-06-18

Cliford (2012): Female Movie Directors. <http://moviesbywomen.com/female-movie-directors.php>, Zugriffsdatum: 2015-04-14

Deutsch-Englisch-Wörterbuch (o.J.).
http://dict.leo.org/ende/index_de.html#/search=intersections&searchLoc=0&resultOrder=basic&multiwordShowSingle=on, Zugriffsdatum: 2014-12-09

Feminist Frequency (2009): The Bechdel Test for Women in Movies.
<http://www.feministfrequency.com/2009/12/the-bechdel-test-for-women-in-movies/>, Zugriffsdatum: 2015-01-01

Feminist Frequency (2012): The Oscars and the Bechdel Test.
<http://feministfrequency.com/2012/02/15/the-2012-oscars-and-the-bechdel-test/>,
Zugriffsdatum: 2015-06-08

Johnson, Alaya Dawn (2009): The Bechdel Test and Race in Popular Fiction.
<http://theangryblackwoman.com/2009/09/01/the-bechdel-test-and-race-in-popular-fiction/>, Zugriffsdatum: 2015-01-01

Länder Lexikon (o.J.). http://www.laenderlexikon.de/Somalia_%28Geschichte%29#Kolonialzeit, Zugriffsdatum: 2015-06-02

Referat Genderforschung der Universität Wien (o.J.). <https://gender.univie.ac.at/gender-studies-studium/ma-gender-studies-curriculum-2006/>, Zugriffsdatum: 2015-02-01

Sciretta, Peter (2010): The Bechdel Test. <http://www.slashfilm.com/the-bechdel-test/#more-75410>, Zugriffsdatum: 2014-06-18

Soundtrackcollector (o.J.). <http://www.soundtrackcollector.com/title/89866/Desert+Flower>, Zugriffsdatum: 2015-06-26

Universität Wien (o.J.). <https://www.univie.ac.at/ueber-uns/auf-einen-blick/geschichte-der-universitaet-wien/>, Zugriffsdatum: 2015-04-14

Wüstenblume (o.J.). <http://www.wuestenblume-film.de/>, Zugriffsdatum: 2015-09-29

Film

Freaks (1932), Regie: Tod Browning. DVD, Metro-Goldwyn-Mayer, USA

Jenseits von Afrika(1985), Regie: Pollack, Sydney. DVD, Universal Studios, USA

Moolaadé - Bann der Hoffnung (2004), Regie: Sembène, Ousmane. DVD, Neue Visionen Medien, Berlin

Reassemblage: From the Firelight to the Screen (1982), Regie: Minha, Trinh T. <https://www.youtube.com/watch?v=Cc5G2-rTKis>, Zugriffsdatum: 2015-04-07

Wüstenblume (2010), Regie: Hormann, Sherry. DVD, Majestic Home Entertainment GmbH, USA

8 ANHANG

Sequenzprotokoll

1. Akt/Exposition

SE 1 00:00:00-00:04:59	SE 2 00:05:00-00:11:01	SE 3 00:11:02-00:00:21:31
Vorspann. Rückblende: Waris Lebensalltag als nomadisches Kind in der Steinwüste Somalias	Waris obdachlos in London, 1. Begegnung mit Marilyn	2. Begegnung mit Marilyn, 1. Auftritt Pushpa, Neil und Donaldson

2. Akt/Konfrontation

SE 4 00:21:32-00:27:51	SE 5 00:27:52-00:38:27	SE 6 00:38:28-00:48:05
Waris Lebensalltag in London, 1. Auftritt Harold	FGC (Female Genital Cutting) zum 1. Mal Thema	Rückblende: Waris als Kind in Somalia, Flucht nach Mogadischu

SE 7 00:48:06-01:06:56	SE 8 01:06:57-01:16:07	SE 9 01:16:08-01:34:11
Waris emanzipiert sich, Beginn der Modelkarriere, Dämpfer wegen Passproblemen	Rückblende: Waris wird nach London geschickt, 6 Jahre als Hausmädchen	Waris Scheinehe mit Neil, bekommt unbefristete Aufenthaltserlaubnis

3. Akt/Auflösung

SE 10 01:34:12-01:41:17	SE 11 01:41:18-01:51:51	SE 12 01:51:52-01:58:29
Waris ist erfolgreiches Model, lebt in New York, sucht Harold	Waris gibt Interview über FGC. Rückblende: Waris wird als Kleinkind beschnitten	Waris hält Rede über FGC im UN-Hauptquartier, Marilyn und Harold vor Ort. Epilog

ENDE 01:58:30-02:02:35
Abspann

Szenenprotokoll

Erläuterungen:

1. Zeile:

(x) - Szenennummer

"xxx" - Szenentitel

(Stunde:Minute:Sekunde - Stunde:Minute:Sekunde) - Timecode: Beginn der Szene - Ende der Szene

folgend:

Beschreibung des Handlungsablaufs

Dialog (kursiv)

(1) "Vorspann" (00:00:00-00:00:34)

20th Century Fox, Majestic, Desert Flower Filmproductions, zusätzliche Credits,

Filmtitel "Wüstenblume"

(2) "Rückblende/Waris auf dem Hügel" (00:00:35-00:02:24)

Waris hütet eine Ziegenherde, hilft bei der Geburt einer Ziege, Bruder&Schwester kommen gelaufen, kurzer Dialog über die neugeborene Ziege, sie laufen zusammen zurück zur Nomadensiedlung

(Dialog auf Somali - hier nur der Dialog, der in deutsche Untertitel übersetzt wird)

Bruder: Waris!

Waris: Alter Mann!

Bruder: Mama sagt, wir müssen weiterziehen.

Waris: Es heißt Fattuma.

Bruder: Keiner nennt ein Schaf (sic!) wie Allahs Tochter.

Waris: Sagt wer?

(3) "Rückblende/Alltagsaufgaben in der Gemeinschaft der Nomadensiedlung" (00:02:25-00:03:28)

Einblick in den Lebensalltag in der Nomadensiedlung: Waris, Bruder&Schwester helfen beim Wasser Schöpfen, Waris herzt ihre Mutter, Kamel- und Ziegenherden werden zum Aufbruch vorbereitet, Mutter ruft Waris&Bruder zum Essen

(4) "Rückblende/Bruder hat Angst von Waris getrennt zu werden" (00:03:29-00:04:25)

Vor einer kleinen Hütte teilt und verteilt Mutter Brot, Waris setzt sich neben Bruder und melkt Ziege, Bruder sagt dass er nicht von Waris getrennt werden will, Waris verspricht ihm ihn niemals allein zu lassen, Bruder umarmt Ziege

(Dialog auf Somali - hier nur der Dialog, der in deutsche Untertitel übersetzt wird)

Bruder: Waris, ich will nicht, dass wir getrennt werden.

Waris: Ich lass dich nicht allein. Niemals. Versprochen.

(5) "Rückblende/Karawane" (00:04:26-00:04:59)

Kamel- und Menschenkarawane zieht durch die Steinwüste, an deren Ende treibt Waris die Ziegenherde voran

(6) "Waris traut sich in die Straßen Londons" (00:05:00-00:05:26)

Waris tritt aus einer Haustüre auf den Gehsteig einer belebten Gasse, überquert eine Straße, kommt an einem Modegeschäft namens "Topshop- Oxford Circus London" vorbei

(7) "Waris trifft im Topshop auf Marilyn" (00:05:27-00:06:50)

Waris betritt das Modegeschäft, schaut sich um, probiert eine Halskette und Armreifen an, sammelt Schmuck in einer Einkaufstasche, hebt ein heruntergefallenes Kleid vom Boden auf, Verkäuferin Marilyn wird auf sie aufmerksam, Waris stellt sich vor einen Spiegel und betrachtet sich mit vor den Körper gehaltenem Kleid, Marilyn steht hinter ihr und sagt: "Ladendiebstahl kannst du vergessen", kurz darauf "Hallo, rede mit mir, ja", Waris dreht sich zu ihr um und lächelt sie an, Marilyn: "Gut, ich ruf die Security", Waris erschrickt und läuft weg, geht auf die Kund*innentoilette

Marilyn: (seufzt) So ein bescheuerter Tag.

Marilyn: Ladendiebstahl kannst du vergessen.

Marilyn: Hallo, rede mit mir, ja.

Marilyn: Gut, ich ruf die Security.

Marilyn: Hey du kriegst auf alles 10 Prozent wenn du einen Studentenausweis hast.

Marilyn: Dann eben nicht.

(8) "Begegnung von Waris und Marilyn auf der Toilette" (00:06:51-00:08:39)

Waris sitzt in einer Toilettenkabine und holt ihren Reisepass hervor, Marilyn kommt weinend in die Kund*innentoilette gelaufen, platzt auf der Suche nach Schnepfpapier in Waris unabgesperrte Kabine, beide Frauen erschrecken sich, Marilyn droht mit Security, sagt "Hau ab hier! Und ich vergesse dass wir uns jemals gesehen haben okay! Du - raus!", Waris antwortet: "Ich hier - hier!", weiter auf Somali, dann kurzer Dialog über Waris Herkunft und wie lange sie schon in London ist, Marilyn eilt aus der Toilette, Waris ihr hinterher

Marilyn: Verdammt nochmal! Hast du mich erschreckt! Das ist verboten, ich ruf die Security!"

Marilyn: Findest mich lustig, ha? Wenn die Security hier aufkreuzt ist sowas von Schluss mit Lustig! Hau ab hier! Und ich vergesse dass wir uns jemals gesehen haben okay! Du - raus!

Waris (redet zum ersten Mal seit die Handlung nach London gewechselt hat): *Ich hier - hier! (weiter auf Somali, deutsche Untertitel:) Ich habe kein Zuhause! Und nach Somalia kann ich nicht zurück.*

Marilyn: *Ahja. Somalia, jaja, schon klar. Wieviele Jahre, du, schon in London? Kannst du mich verstehen?*

Marilyn: *6 Jahre! Und du kannst immer noch kein Wort!*

Waris: *Heute ist ihr Glückstag.*

Marilyn: *Sehr lustig. Sehr lustig.*

(9) "Im Aufzug" (00:08:40-00:09:23)

Marilyn am Weg um das Geschäft zu verlassen, verabschiedet sich von Arbeitskolleginnen, läuft zum Aufzug, Waris verfolgt sie, beide Frauen im Aufzug, Waris fragt "Ihnen geht gut?", kurzer Dialog über die richtige Aussprache von "Security" während der Fahrt, Aufzug kommt an

Marilyn: *Bis morgen.*

Arbeitskolleginnen: *Bis morgen.*

Marilyn: *Oh! (läuft zum Aufzug)*

Waris: *Ihnen geht gut?*

Waris: *Ich rufen Secur...*

Marilyn: *Security!*

(10) "Marilyn hängt Waris ab" (00:09:24-00:10:03)

Marilyn kommt ums Straßeneck gelaufen, dreht sich nach hinten um, fängt an zu gehen, Waris kommt ihr nachgelaufen, deutet auf einen Zettel in ihrer Hand, Marilyn: "Geh weg. Lass mich in Ruhe. Hau ab ja! Such dir ein Obdachlosenheim oder sowas.", Marilyn läuft weiter, Waris: "Nicht weg, nicht weg", Marilyn hängt sie ab, Waris bleibt alleine zurück

Marilyn: *Geh weg. Lass mich in Ruhe. Hau ab ja! Such dir ein Obdachlosenheim oder sowas.*

Marilyn: *Obdachlosenheim, verstehst du?!*

Waris: *Nicht weg, nicht weg.*

(11) "Waris obdachlos nachts in den Straßen Londons" (00:10:04-00:11:01)

Waris geht eine Straße entlang, findet im Müll einen großen Pappkarton und nimmt ihn an sich, geht weiter und legt den Spalt einer Feuerausgangstür in einer Hauswand mit dem Karton aus, setzt sich darauf und schließt die Augen. Schnitt zu Waris wie sie eine Straße entlang geht, sie prüft eine Telefonzelle auf Wechselgeld im Rückgabefach des Apparats, nimmt eine Münze an sich. Schnitt zu Waris wie sie in einem Müllcontainer auf der Straße gräbt, eine Plastikflasche darin findet und austrinkt, weitergräbt und eine Semmel daraus in ihr Plastiksäckchen einpackt

(12) "Wiedersehen im Bus/Beginn einer Freundschaft" (00:11:02-00:11:56)

Waris trifft in einem Bus der öffentlichen Verkehrsmittel zufällig auf Marilyn, Waris freut sich und küsst ihr die Hand, Marilyn ist genervt, Waris läuft Marilyn auf der Straße nach, zum ersten Mal tauschen sie ihre Namen aus, Marilyn beschließt Waris für eine Nacht in ihr Wohnheim mitzunehmen

Marilyn: Du verdammte kleine Stalkerin.

Marilyn: Oh. Hör auf damit, dein Dackelblick zieht bei mir gar nicht okay.

Marilyn: Ich hab nicht gesagt dass du bei mir übernachten kannst, ja?!

Waris: Wie heißt nächste Kandidat?

Marilyn: Marilyn McKeen, und du?

Waris: Waris.

Marilyn: Marilyn. Eine Nacht, okay.

(13) "Begegnung mit Pushpa im Wohnheim" (00:11:57-00:14:01)

Waris und Marilyn betreten das Wohnheim, treffen an der Rezeption auf Pushpa, Marilyn sagt Waris sie soll auf der Seite warten, während sie die Sache mit Pushpa klärt, Gespräch geht von Waris über zu Marilyn's Misserfolgen bei der Aufnahme in eine Ballettschule, Waris bohrt in der Nase, Pushpa erlaubt Waris für eine Nacht im Wohnheim in Marilyn's Zimmer zu bleiben, Waris bedankt sich bei Pushpa indem sie ihre Hand küsst und sie "Mama" nennt, Pushpa sinniert kurz der Begegnung mit Waris nach, beginnt dann Geld zu zählen

Marilyn: Danke.

Pushpa: Öh öh!

Marilyn: Keinen Stress, sie ist meine Schwester.

Pushpa: Und wer bin ich, deine Tante.

Wohnheimbewohnerin X: (zu Pushpa) Bis später. (zu Marilyn) Hallo!

Wohnheimbewohnerin Y: Tschau!

Marilyn: Ok ähh... Hab sie auf einem Klo gefunden.

Pushpa: Sonst noch was?

Marilyn: Sie ist mir hinterhergelaufen.

Pushpa: Vergiss es. Ich betreibe hier eine Pension und keine Wohlfahrtseinrichtung für Obdachlose.

Marilyn: Na super, ist ja voll mein Tag heute. Die Royal Academy of Dance nimmt mich nicht, bin nicht geeignet. Das gleiche bei der Royal Ballett School. Das Nationalballett lässt mich nicht vortanzen, und in dem blöden Laden, ich glaube Rembrandt Rivery oder Robbery, würgen sie mich schon am Telefon ab. So ein beknackter Name. Aus mir wird nie was, also.

Pushpa: Na und. Es gibt tausend andere Ballettschulen. Und du bist ne tolle Tänzerin. Außerdem... kannst du Stellungen annehmen die kenn ich nicht mal.

Marilyn: Ja aber wie krieg ich das weg. (greift sich auf die Brüste)

Pushpa: Die sind doch schön.

Marilyn: Und das. (klopft sich auf den Hintern)

Pushpa: Auch schön!

Marilyn: Eine Ballerina besteht aus Knochen und nicht aus Speck. Und was mach ich jetzt mit ihr?

Waris: Das Wetter heute sonnig und Schauer.

Pushpa: Haha. Bist du die BBC?

Wohnheimbewohnerin Y: Den brauch ich nochmal, hab was vergessen.

Pushpa: Deine Schwester darf hier schlafen, aber nur für eine Nacht.

Marilyn: Super, welches Zimmer, ich bring sie rauf.

Pushpa: Dein Zimmer. Dein Fußboden. Aber keine Pickelflecken auf dem Teppich oder sowas, sonst bist du deine Kautions los.

Marilyn: Also echt Pushpa, du kannst einen richtig gut drauf bringen. (springt um Pushpa auf die Wange zu küssen)

Pushpa: Hey, eeeihh! Keine Vertraulichkeiten! Und du, Wolfskind, machst das Zimmer sauber bevor du gehst und hinterlässt es genauso wie du es vorgefunden hast! Umsonst ist hier bei uns nur der Tod!

Marilyn: Komm.

Waris: (küsst Pushpa auf die Hand) Mama.

(14) "Begegnung mit Neil im Wohnheim" (00:14:02-00:15:47)

Marilyn wacht zu spät auf, Waris ist schon munter und hat im Zimmer sauber gemacht, reicht Marilyn ein Getränk, Marilyn schreibt Waris die Adresse einer Burger Bar auf wo sie Arbeit finden kann, begleitet sie aus dem Wohnhaus raus, am Gang treffen sie auf den Hausmeister Neil, der sich Waris vorstellt, Marilyn gibt Waris ihre Jacke, Marilyn macht sich auf den Weg

Marilyn: Oh nein! Scheiß Wecker! Nie klingelt das blöde Ding. Ist doch nicht wahr, oder?!

Marilyn: (lacht) Hast du das aufgeräumt?

Marilyn: Ich hab den Boden vorher noch nie gesehen.

Marilyn: Danke.

Marilyn: Nicht übel. (lacht) Bist ja n echter Profi. Warte... Ich schreib dir mal ne Adresse auf, da musst du hingehen, ja.

Marilyn: Warte. Warte!

Marilyn: Okay, versuchs erst mal da, die brauchen immer Leute, da hab ich auch schon gejobbt. Ja?

Marilyn: Arbeit. Du Arbeit, klar?

Waris: Arbeit.

Marilyn: Ja. Hier geht's lang. Ich würd dich gern zur Haltestelle bringen, aber... Neil! Meine Heizung tropft immer noch!

Neil: Gut. Willst du mich nicht erst mal vorstellen? Ähh... mein Name ist Neil. Fairlamp. Sehr angenehm.

Marilyn: Du nervst hier.

Neil: Warum?! Weil ich nur Hausmeister bin? Ich hab ein Diplom. Und was hast du? Gar nichts!

Marilyn: Hier, zieh das an! Sonst erfrierst du mir noch.

Neil: Pass doch auf!

(15) "Begegnung mit Donaldson in der Burger Bar" (00:15:48-00:18:44)

Waris auf dem Weg zur Burger Bar, überquert dabei eine belebte Straße, findet die Burger Bar und eilt hinein. Schnitt zu Waris wie sie in der Burger Bar Arbeit gefunden hat und den Boden schrubbt, Donaldson sitzt lesend in der Burger Bar und wird auf Waris aufmerksam, ein Mitarbeiter weist sie zurecht und schickt sie zum Tische abräumen, Donaldson sucht den Kontakt mit Waris, beginnt ein Gespräch und gibt ihr seine Visitenkarte

Frau im Straßenverkehr: Bleib doch stehen du Affe! (Waris überquert die Straße)

Mitarbeiter in Burger Bar: Wenn du den Boden wischst, musst du das gelbe Schild aufstellen, sonst rutscht noch einer aus und bricht sich die Knochen! Ach, komm gib her. Mach erst mal die Tische da fertig. Ok?! Und immer lächeln! Hääää...

Donaldson: Entschuldigung.

Donaldson: Ähm... Ich... ich weiß nicht ob du mich verstehst... Na egal. Ich bin ähm... ich fotografier ein bisschen und, äh, bin immer auf der Suche nach neuen Gesichtern. Du hast da.... Ich geb dir einfach meine Karte und äh, wenn du Lust hast dann... ruf mich an. Danke.

Donaldson: Und nicht gleich wieder wegwerfen.

(16) "Zurück im Wohnheim bei Pushpa" (00:18:45-00:20:00)

Marilyn kommt abends ums Eck und grüßt eine Gruppe von Punks, Waris hat schon auf der Straße auf sie gewartet, Marilyn nimmt sie wieder mit ins Wohnheim, Pushpa verhandelt an der Rezeption hart mit einem Mann, ist verärgert über seine Preise und schickt ihn raus, Pushpa will zuerst nicht dass Waris weiter bleibt, wird aber weich als Waris sie wieder "Mama" nennt

Marilyn: Alles klar.

Gruppe von Punks an Straßenecke: Alles klar.

Marilyn: Na Süße, haste Arbeit, ja? Schöne Jacke!

Mann: Beste Qualität. Made in China. Fünfunddreißig Pfund.

Pushpa: Fünfund...! Siehst du das Gesicht? Steht da blöd? Ich geb dir zwanzig. Was ist damit?

Mann: Geb dir Spezialpreis.

Pushpa: Ach!

Mann: Fünfundzwanzig.

Pushpa: Ha! Fünfundzwanzig für ein Paar blöde Schlappen?

Mann: Was! Du nennst meine Schuhe blöde Schlappen. Beste Qualität!

Pushpa: Das gibt's ja nicht. Los raus hier, aber schnell!

Mann: Ich muss auch Geld verdienen, hä.

Pushpa: Los jetzt, raus!

Mann: Ich habe eine große Familie, meine Frau...

Pushpa: Verschwinde!

Mann: ...braucht eine Operation.

Pushpa: Seit wann bist denn du verheiratet? (sieht Waris) Ah. Hast du wieder deine Freundin dabei. Hier ist nichts zu holen Wolfskind.

Waris: Hier, hab Geld. Hab Geld!

Pushpa: Tut mir sehr leid - alle Zimmer belegt.

Marilyn: Sie kann bei mir wohnen, brauch nur ein Klappbett.

Pushpa: Ahja, und das steht dann auf der Fensterbank, oder was?!

Waris: Eine Nacht, hier! Eine Nacht! Bitte! Mama, bitte!

Pushpa: Keiner nennt mich Mama.

(17) "Duschszene" (00:20:01-00:00:21:31)

Marilyn und Waris sind im gemeinsamen Duschaum, Waris nimmt eine Dusche, Marilyn erlaubt sich einen Spaß und nimmt ihr die Kleidung weg, die zwei Frauen laufen in Handtüchern die Gänge entlang bis zum Zimmer, Marilyn kommt vor ihr an und sperrt Waris kurz aus, lässt sie dann ins Zimmer hinein, Neil bringt das Klappbett fürs Zimmer

Marilyn: (pfeift) Kleider! Aa! (lacht)

Waris: Marilyn, Marilyn!

Marilyn: (lacht)

Waris: Marilyn, Marilyn!

Waris: Nein, nein, auf!

Marilyn: (lacht)

Neil: Zimmerservice!

Marilyn: Ja!

Neil: Soll ich's gleich aufstellen?

Marilyn: Lass es da stehen.

(18) "Abendvorbereitungen im Zimmer" (00:21:32-00:23:45)

Waris und Marilyn sind im Zimmer im Wohnheim, Waris hat gekocht, Marilyn probiert Kleider an, Waris redet viel auf Deutsch, ihre Sprachkenntnisse haben sich verbessert, Marilyn möchte abends ausgehen, Waris übt Deutsch mit einem Lehrbuch und mit Marilyn's Hilfe, Neil kommt ins Zimmer, kostet Waris Essen und gibt Marilyn einen Brief für sie, Marilyn wirft einen Blick auf das Kuvert und drängt Neil aus dem Zimmer, zerreißt den Brief und wirft sich weinend auf ihr Bett, sie denkt es ist eine weitere Absage einer Ballettschule, Waris möchte Marilyn aufheitern und animiert sie zum abendlichen Ausgehen.

Waris: *Ich koche exzellent!*

Marilyn: *Sie kommen jeden Moment, zieh dir was an.*

Waris: *Kann nicht, muss lernen.*

Marilyn: *Keine Diskussion. Zieh mal zur Abwechslung das an.*

Waris: *Nein.*

Marilyn: *Seit Wochen machst du nichts anderes als Arbeiten, Lernen, Schlafen. Heut Abend lassen wir es krachen, Süße!*

Waris: *Ich muss noch ausfüllen, okay.*

Marilyn: *Okay.*

Waris: *Schreiben Sie Nam (sic!) zuerst. Was schreib ich?*

Marilyn: *Waris ist dein Vorname, Dirie ist dein Nachname.*

Waris: *Kasuwamaga'a Abehey Misemaga'a Rerkega.*

Marilyn: *Ich kann kein Somali. Danke.*

Waris: *Ge-burtsda-tum. Ich weiß nicht.*

Marilyn: *Welcher Tag? Monat? Jahr?*

Waris: *Regenzeit.*

Marilyn: *Ähem! Anklopfen ist out, oder was?*

Neil: *Na wie, sind wir taub?! Was gibt's denn?*

Waris: *Pasta mit Spinat... und Sardin (sic!)?*

Neil: *Mmmh... Ich ähm...*

Marilyn: *Hau rein.*

Neil: *Nur ein bisschen.*

Waris: *Gut, hm?*

Neil: *Mmh. Der ist für dich.*

Neil: *Ja, ich kann ja auch mal was für dich kochen wenn du willst. Spiegeleier mit Speck. Oder magst du lieber Pommes mit Mayo?*

Marilyn: *Ja vielen Dank Neil, super Beitrag, ganz toll, danke!*

Waris: *Was? Was ist? Was?*

Marilyn: *Die nächste Absage, ich werd nie Tänzerin, ich bin ein Loser, ich bleib mein Leben lang Verkäuferin.*

Waris: *Warum sagst du Absage?*

Marilyn: *Weil eine Zusage in nem großen, fetten Umschlag kommt.*

Marilyn: *Was?*

Neil: *Ähm... ein paar Leute für dich.*

Marilyn: Kann nich, schick sie weg. Lasst mich alle in Ruhe.

Neil: Ich bin doch nicht dein blöder Butler.

Neil: Entschuldigung...

Waris: Geh...

Waris: Marilyn! Wir tanzen heute?!

(19) "Begegnung mit Harold im Club" (00:23:46-00:27:41)

Waris und Marilyn sind in einem Nachtclub, Marilyn tanzt ausgelassen auf der Tanzfläche, Waris steht an der Seite und trägt eine Jacke, sie winken und lachen sich zu, Waris wird auf Harold an der Bar aufmerksam, er auch auf sie, er geht zu ihr und spricht sie an, sie unterhalten sich, Harold fordert Waris zum Tanzen auf, während sie tanzen läuft Waris plötzlich weg.

Marilyn:(lacht)

Harold: Hallo! Ich heiße Harold.

Waris: Harold ist dein Vorname?

Harold: Ja.

Waris: Wie ist dein Nachname?

Harold: Jackson.

Waris: Harold Jackson?

Harold: Ja! Gefällt mir wie du das sagst.

Harold: Wie heißt du?

Waris: Waris Deihier Moijetaime Mohamed Suleman Dirie.

Harold: Deine Eltern konnten sich wohl nicht entscheiden, was. (lacht)

Waris: (lacht) Vorname Waris, Nachname Dirie.

Harold: Dirie. Ok. Also sag ich zu dir...

Waris: Waris.

Harold: Wo kommst denn du her? (lacht) Ich mein, ist dir kalt? Das ist äh... ne Daunenjacke.

Harold: Willst du tanzen?

Waris: Harold Jackson bedeutet?

Harold: (lacht) Was?

Waris: In... in Somalia, alle Namen haben Bedeutung.

Harold: Und was bedeutet Waris?

Waris: Wüstenblume.

Waris: Bist du nicht von Afrika?

Harold: Nein. Ich komme aus New York, Waris. Ich bin hier nur für ein paar Wochen.

Harold: Tanzen wir!

Harold: Gaaanz locker.

Harold: Du machst das gut.

Harold: Ich halt dich fest.

Harold: Warte!

(20) "Waris allein am Pier" (00:27:42-00:27:51)

Waris steht alleine am Pier, blickt auf das Wasser hinaus, dreht sich dann um, ihr ist kalt, sie atmet tief

(21) "Marilyn hat Sex" (00:27:52-00:28:36)

Marilyn hat mit einem Mann Sex in ihrem Zimmer im Wohnheim, Waris macht die Tür auf und sieht die beiden, die zwei stoppen und schauen Waris an, sie macht die Tür wieder zu, die zwei machen weiter, Waris läuft ins untere Stockwerk und stellt sich mit verschränkten Armen an die Wand im Gang, die zwei kommen engumschlungen und küssend aus dem Zimmer heraus, Waris sitzt neben der Tür und geht ins Zimmer hinein

.Mann: (stöhnt)

Marilyn: (stöhnt)

(22) "FGC!" (00:28:37-00:32:06)

Im Wohnheimzimmer, Waris sitzt mit verschränkten Armen auf ihrem Bett, Marilyn macht ihr Bett, sie reden darüber dass Marilyn Sex hatte, Waris bringt mit "Nur geschnittene Frau ist gute Frau." zum 1. Mal FGC ins Gespräch, Waris zeigt Marilyn ihre Genitalien, Marilyn zeigt Waris ihre Genitalien, Waris schluchzt und weint, Marilyn tröstet sie

Marilyn: (seufzt) Ist ja gut, es tut mir leid,. Ich fühl mich schuldig!

Waris: Eine anständige Frau macht das nicht.

Marilyn: Eine anständige Frau kann Spaß haben und trotzdem anständig sein.

Waris: Nein, eine anständige Frau macht das nicht!

Marilyn: Was macht sie nicht. Hey Waris? Du kannst es ruhig sagen. Sex! Okay.(seufzt) Was ist daran schlimm, dafür muss man sich nicht schämen.

Waris: Nur geschnittene Frau ist gute Frau.

Marilyn: Was heißt denn geschnitten? (seufzt) Okay, jetzt musst du mir was beibringen.

Waris: Bis zur Hochzeit eine Jungfrau, ja?! Von ihrem Mann wird sie dann aufgeschnitten. Ist normal, oder nicht?

Marilyn: Ich hab keine Ahnung wovon du redest.

Waris: Du bist nicht geschnitten?

Marilyn: Wie meinst du das? Wurde dir was weggeschnitten? Kannst du es mir zeigen? Vielleicht versteh ich's dann.

Marilyn: Sie haben alles weggeschnitten und dann zusammengenäht.

Marilyn: Wann ist das passiert?

Waris: Wenn man klein ist... 3 Jahre alt. Auch meine Schwestern, nur Fahmou nicht, sie war 8, haben keine Mitgang gefunden.

Marilyn: Mitgang?

Waris: Die Frau die schneidet.

Marilyn: Waris spürst du noch was?

Waris: Wie meinst du das?

Marilyn: Dauert's bei dir deswegen immer so lang auf dem Klo?

Waris: Aaber nur so ist man eine Frau.

Marilyn: Nein! Ich bin eine Frau. Und bei mir ist es nicht so.

Marilyn: Weißt du noch wie es davor war?

Marilyn: So?

Waris: (schluchzt) Sie haben es nicht bei dir gemacht?

Waris: Deine Mutter?

Marilyn: Nein. Das macht man hier bei keiner Frau.

Waris: (schluchzt)

Marilyn: Hey...

Waris: (schluchzt)

(23) "2. Begegnung mit Donaldson in der Burger Bar" (00:32:07-00:33:13)

Waris wischt den Boden in der Burger Bar, Donaldson sitzt als Kunde an einem Tisch und redet sie an

Waris: Darf ich?

Donaldson: Ich wusste du rufst nicht an. Mmmmh schon gut, schon gut. Wahrscheinlich wär' ich sogar enttäuscht gewesen wenn du's getan hättest.

Donaldson: Du gehst mit dem Schrubber genau so um wie meine alte Mutter immer. (lacht) Ja vollkommen richtig, du hast ja recht. Lass dich nicht von fremden Männern anquatschen.

Donaldson: Du bist ein richtiges Glückskind. Du weißt gar nicht, wie schön du bist.

Donaldson: Hast du noch, ähm, die Karte die ich dir gegeben habe, hm? Ah, gut. (lacht)

(24) "Im Park" (00:33:14-00:34:50)

Waris und Marilyn sitzen in einem Park auf einer Bank, Waris isst Pommes, Marilyn isst einen Salat, sie unterhalten sich, Waris zeigt Marilyn Donaldsons Karte, Marilyn gibt Waris einen Flyer auf den Harold seine Adresse draufgeschrieben hat, Waris schreit plötzlich schmerzverzerrt auf und hält sich ihren Unterbauch

Waris: *Du isst Ziegenfutter.*

Marilyn: *In 3 Monaten, ja, hab ich nen total wichtigen Vortanztermin, meine letzte Chance. Die einzige Ballettschule die nicht gleich abgesagt hat.*

Waris: *Ah. (gibt Marilyn Donaldsons Karte)*

Marilyn: *Wo hast denn du die Karte her!?! Terry Donaldson! Der Terry Donaldson!*

Waris: *Was meinst du?*

Marilyn: *Der ist wahnsinnig berühmt! Der ist Modedefotograf. Lady Di und so.*

Waris: *Tante Mariam sagt Bilder sind böse.*

Marilyn: *Pfoa, was weiß die denn schon, die will sowieso keiner fotografieren.*

Waris *(lacht)*

Marilyn: *Der hat Recht, du bist total schön, könntest nen Haufen Geld machen. Mmh, apropos Zukunft. Vom coolen Harold von neulich Abend. Als du den Aschenputtel-Trick gemacht hast, soll ich dir geben. Falls du mal nach New York kommst. Seine Adresse.*

Waris: *Harold Jackson.*

Marilyn: *(ahmt Waris in ihrer ungewohnten Aussprache nach) Harold Jackson.*

Waris *(lacht)*

Marilyn *(lacht)*

Marilyn: *Ruf ihn an!*

Waris: *Er sieht ich bin anders. Und dann?!*

Marilyn: *Ach Süße.*

Marilyn: *Fuck, meine Uhr. Wie spät ist es denn jetzt, ich muss wieder zur Arbeit.*

Waris: *(schaut in den Himmel) Zehn Minute (sic!).*

Waris: *(schmerzverzerrt) Ahhh.*

Marilyn: *Waris.... Waris?! Waris!*

(25) "Im Krankenhausflur" (00:34:51-00:00:35:36)

Waris und Marilyn kommen im Krankenhaus an, Marilyn sucht am Flur nach einer Krankenschwester, Waris lehnt hockend unter Schmerzen an der Flurwand, eine Krankenschwester kümmert sich um Waris

Marilyn: *Keine Angst.*

Waris: *Kein.... Geld.....*

Marilyn: *Hör jetzt mal auf mit dem Geld, du brauchst kein Geld! Du brauchst erst mal Hilfe.*

Waris: *Die Arbeit, Marilyn, Arbeit.*

Marilyn: *Spinnst du, ich geh doch jetzt nicht arbeiten, ich hol jemanden! Bleib da stehen! Oh Mann!*

Marilyn: Ist hier keine Schwester?! Ist hier jemand?

Krankenschwester: Kann ich Ihnen helfen?

Marilyn: Ja! Meiner Freundin geht's ziemlich schlecht.

Krankenschwester: Wo tut es denn weh?

Marilyn: Sie hat Schmerzen, hier so glaub ich.

Krankenschwester: Ok. Wir helfen Ihnen sofort, wie ist Ihr Name?

Waris: Waris.

Krankenschwester: Waris, Ok, wir kümmern uns gleich um Sie.

Marilyn: (zu Waris) Alles wird gut.

Marilyn: (zur Krankenschwester) Sie können ihr helfen, ja?

Krankenschwester: Ja. Ich hol schnell jemanden, okay? Bleiben Sie bei ihr!

Marilyn: Danke.

Marilyn: (zu Waris) Siehst du.

(26) "Ärztliche Untersuchung" (00:35:37-00:37:42)

Waris wird am Gynäkologenstuhl von einem Arzt untersucht, ein Somali wird zur Übersetzung herbeigerufen, er übersetzt aber nicht das, was der Arzt sagt, sondern weist Waris zurecht.

Arzt: Entspannen Sie sich bitte. Wenn Sie dann Ihre Beine hochlegen würden.

Krankenschwester: Kommen Sie junge Frau. Sonst kann Ihnen der Doktor nicht helfen. Langsam zurück. Gut. Und das Bein hoch. Noch etwas.

Arzt: Ich kann Ihnen nicht zurückgeben was Ihnen genommen wurde. Aber wir kriegen es hin dass es nicht mehr tut, okay?

Arzt: (zur Krankenschwester) Rufen Sie bitte Schwester Fatima, sie kommt doch aus Somalia.

Arzt: Sie können die Beine wieder runternehmen.

Krankenschwester: Fatima hat heute keinen Dienst, aber Amal ist auch Somali.

Arzt: (zu Amal) Können Sie dieser jungen Dame sagen, dass man sie viel zu fest zusammengenäht hat, da war ein richtiger Metzger am Werk! Und sagen Sie ihr, dass ich so schnell wie möglich operieren möchte.

Amal: (zu Waris auf Somali, deutsche Untertitel) Schämst du dich nicht, einem weißen Mann deinen Körper zu zeigen? Unsere Tradition geht die hier nichts an.

Arzt: (zu Amal) Sagen Sie ihr, dass sie richtig gehandelt hat. Und dass es unglaublich ist, wie lang sie diese grauenhaften Qualen ausgehalten hat. Aber sie muss keine Angst haben, wir kriegen das schon wieder hin!

Amal: Gut.

Amal: (zu Waris auf Somali, deutsche Untertitel) Wenn du änderst, wer du bist, verrätst du deine Eltern, dein Volk und deine Herkunft. Weiß deine Mutter, was du hier tust? Du solltest dich schämen.

Amal: (zum Arzt) Sie überlegt es sich.

(27) "Straße/Schaufenster" (00:37:43-00:00:38:27)

Waris geht langsam eine Straße entlang, bleibt an einem Schaufenster hängen und starrt hinein, ihr Bild spiegelt sich mit dem einer Frau drinnen im Geschäft, sie trägt eine Burka, nur ihre Augen sind zu sehen

(28) "Rückblende/Nachts in der Hütte/Regelblutung" (00:38:28-00:38:54)

Waris liegt mit 3 anderen Frauen zum Schlafen in einer Hütte, ihre Mutter sitzt daneben und beobachtet sie, Waris hat ihre erste Regelblutung bekommen und sagt dass sie dabei Schmerzen hat, ihre Mutter beruhigt sie

(Dialog auf Somali, deutsche Untertitel)

Waris: Mama, ich blute da unten.

Mutter: Gut, das bedeutet, dass du jetzt eine Frau bist!

Waris: Es tut furchtbar weh.

Mutter: Jeder Schmerz vergeht.

(29) "Rückblende/Du wirst Galool heiraten" (00:38:55-00:39:43)

Die Mutter führt Waris zu einem Lagerfeuer, an dem der Vater und ein älterer Mann sitzen, der Vater stellt den Mann als Galool vor, dieser lädt Waris ein sich neben ihn zu setzen, die Mutter zieht sich in Sichtweite zurück, Galool greift ihre Hand und ihr Knie an, Waris schubst ihn weg, der Vater sagt dass Waris Galool am nächsten Tag heiraten wird, die Mutter sieht Waris Bruder an zieht ihn an sich

(Dialog auf Somali - hier nur der Dialog, der in deutsche Untertitel übersetzt wird)

Vater: Waris, das ist Galool Mohammed.

Galool: Komm näher mein Kind. Komm näher. Gefällt dir meine Uhr?

Vater: Waris, du wirst ihn heiraten und seine vierte Frau werden. Die Hochzeit findet morgen statt.

(30) "Rückblende/Ich will Golaal nicht heiraten" (00:39:44-00:40:05)

Waris weint, sie will Golaal nicht heiraten, ihre Mutter sagt sie muss ihn heiraten weil er viel Geld für Waris bezahlt hat, sie tröstet Waris

(Dialog auf Somali, deutsche Untertitel)

Waris: Mama, ich will ihn nicht heiraten!

Mutter: Galool Mohammed hat viel Geld für dich bezahlt. Du kannst nicht Nein sagen.

(31) "Rückblende/Waris läuft weg" (00:40:06-00:40:58)

Im Morgengrauen läuft Waris aus der Hütte, ihre Mutter beobachtet sie, ihr Bruder kommt ihr nachgelaufen und möchte mit ihr kommen, Waris sagt er soll hier bleiben, sie geht alleine nach Mogadischu

(Dialog auf Somali, deutsche Untertitel)

Bruder: Wo gehst du hin?

Waris: Zu Großmutter.

Bruder: Nach Mogadischu! Das ist weit weg! Ich komme mit.

Waris: Nein, du wirst hier gebraucht, kleiner Bruder. Mach dir keine Sorgen. In der Stadt verdiene ich viel Geld, dann komme ich zurück und hole dich.

(32) "Rückblende/Waris Reise durch die Wüste" (00:40:59-00:00:44:47)

Waris läuft und geht und klettert alleine durch die Steinwüste, anfangs mit Schlapfen, dann bloßfüßig, ihre Füße sind dreckig, blutig und zerschunden, sie pausiert und zieht Dornen aus ihren Sohlen, nachts legt sie sich auf den Boden und schläft, frühmorgens geht sie weiter, sieht einen Busch und eilt hin um davon zu essen, geht weiter, pausiert und ruft nach ihrer Mama und weint, durchquert weiter das Gelände

(auf Somali, deutsche Untertitel)

Waris: Mama!

(33) "Rückblende/Vergewaltigung im LKW" (00:44:48-00:45:44)

Waris ist nachts an einem Straßenrand, ein LKW hält an, der LKW fährt nach Mogadischu, Waris steigt auf, sie schläft hinten auf einer Ladung Steine, ein Mann wirft sich auf Waris und möchte sie vergewaltigen, Waris wacht auf und wehrt sich, der Mann schlägt sie, macht rhythmische Bewegungen, Waris greift nach einem Stein hinter sich und schlägt ihm damit an die Schläfe, der Mann sackt auf ihr zusammen, Waris rollt ihn von sich herunter und steht auf

(Dialog auf Somali - hier nur der Dialog, der in deutsche Untertitel übersetzt wird)

Mann: Halt den Mund!

Waris: Mama!

Mann: Du sollst den Mund halten!

(34) "Rückblende/Ankunft in Mogadischu, am Markt" (00:45:45-00:46:47)

Waris kommt in Mogadischu am Markt an, fragt nach der Moschee, wird im hektischen Markttreiben herum geschoben, ein Bub hält sie an den Schultern fest, eine Frau vertreibt den Buben

(Dialog auf Somali - hier nur der Dialog, der in deutsche Untertitel übersetzt wird)

Waris: Wo ist die Moschee?

Waris: Da hinten.

(35) "Rückblende/Ankunft bei der Familie/Großmutter" (00:46:48-00:48:05)

Ein kleines Kind lugt durch ein Loch im Vorhang mit seinen Augen hervor, auf Waris, die in der Ecke eines Raumes am Boden sitzt und isst, ihre Großmutter sitzt ihr gegenüber und beobachtet sie, ihre Tante kommt dazu, setzt sich neben ihre Großmutter und redet über Waris, Kinder trauen sich hinter dem Vorhang hervorzukommen und bleiben hinter Tante und Großmutter stehen, die Großmutter schickt die Tante weg, die Kinder verschwinden auch, die Großmutter redet über Waris Mutter, Waris sucht im Sitzen nach Schlaf

(Dialog auf Somali - hier nur der Dialog, der in deutsche Untertitel übersetzt wird)

Tante: Mutter, da siehst du, was rauskommt, wenn man bei Ziegen und Schafen lebt. Wir können sie nicht durchfüttern. Sie muss nach Hause zurück.

Großmutter: Ein Mädchen, das den weiten Weg durch die Wüste geht, hat einen guten Grund.

Tante: Sie bringt Schande über unsere Familie!

Großmutter: Schluss jetzt! Geh an die Arbeit!

Großmutter: (zu Waris) Es ist ein Wunder, dass du überlebt hast. Es war Allahs Wille. Du hast den gleichen Mund wie deine Mutter, Ich nannte sie immer Afyareh.

Waris: Oma, warum haben wir dich nie gesehen?

Großmutter: Weil deine Mutter von zu Hause weglief, um deinen Vater zu heiraten. Einen Mann, den ich nie anerkannt habe, weil er Nomade war. Ich frage mich, ob sie glücklich ist. All der Schmerz muss zu etwas gut sein.

(36) "Entschluss zur OP" (00:48:06-00:48:38)

Waris schaut noch ins Schaufenster, dreht sich dann weg und geht die Straße entlang, zurück ins Krankenhaus, dort führt die Krankenschwester sie weiter

(37) "Marilyn besucht Waris im Krankenhaus" (00:48:39-00:00:49:21)

Marilyn besucht Waris in ihrem Krankenzimmer, bringt ihr Blumen, legt sich zu ihr ins Bett. macht die Augen zu

Marilyn: Waris! Hey! Mist!

Marilyn: Blumen!

Marilyn: Na? Oh, total gemütlich die Betten hier. Aaaaah, was für ein Tag... Ich war nur auf den Beinen.

(38) "Waris besucht Donaldsons im Atelier" (00:49:22-00:50:55)

Waris besucht Donaldson in seinem Atelier, bringt ihm ein Buch das er in der Burger Bar vergessen hat, fragt wieviel Geld sie für Fotos bekommt

Donaldson: Hallo. Komm ruhig näher.

Waris: Sie sehen nicht berühmt aus.

Donaldson: (lacht) Ruhm... Ja klar. Das bringt was wenn man ohne Stress durch eine Passkontrolle will. Aber die Friedhöfe sind voll mit Menschen, die sich für was ganz Großes hielten.

Waris: (reicht Donaldson ein Buch) Haben Sie vergessen.

Donaldson: Oh! Hast du's solange aufbewahrt? Danke!

Waris: So, was bezahlen Sie mir für Fotos?

Donaldson: (lacht) Wie... Normalerweise werde ich dafür bezahlt. Denkst du ernsthaft daran, Model zu werden?

Waris: Ich will ein besseres Leben.

(39) "Erstes Fotoshooting" (00:50:56-00:53:06)

Ein Fotoshooting mit Waris wird vorbereitet, Waris wird geschminkt, Donaldson prüft das Licht, Waris setzt sich auf den Hocker vor der Leinwand, Donaldson dreht sie am Hocker um 45 Grad, macht Tests, Waris ist geblendet und schließt die Augen, Donaldson geht zur Kamera und beginnt zu fotografieren, Waris ist von dem Blitzlicht geblendet, sie möchte aufstehen und gehen, Donaldson überredet sie zu einem zweiten Versuch, er beginnt sie Sachen zu fragen als er fotografiert, Waris blinzelt diesmal nicht

Frau: (schminkt Waris) Augen zu. Locker lassen. Danke. So, das war's.

Donaldson: (zur Frau) Seid ihr fertig? Sehr schön.

Frau: Ja. Gut. Viel Glück!

Donaldson (zu Waris): Ok, dann mal los. Setz dich da auf den Hocker. (zu Assistent) Komm, wechsel mal den Akku. (zu Waris) Setz dich einfach hin. (zu Assistent) Danke. (zu Waris) Dreh dich mal. Dreh dich mal so rum. Noch ein bißchen. Prima, guck auf das weiße Ding da. Gut so. Ok. Wir machen erst ein paar... Tests, weißte. Jap. Ok.

Donaldson: Sag mal wie heißt du überhaupt?

Waris: Waris.

Donaldson: Waris. Okidoki Waris, dann geht's los. Ja, und da... Kinn ein bisschen höher.

Donaldson: Ok.

Donaldson: Nein, so wird das nichts.

Waris: Tschuldigung, ich gehe wieder.

Donaldson: Nein nein, das macht nichts. Bleib sitzen, bleib sitzen. Blick auf das weiße Ding. Ok, das kriegen wir hin. So, Waris. Sag mal denkst du viel an zu Hause? An Mutter und Vater, hä? An deine Brüder und Schwestern, ja?

(40) "In der Modelagentur" (00:53:07-00:55:54)

Waris hat ihr erstes Gespräch mit der Chefin einer Modelagentur, Waris soll in Stöckelschuhen laufen, was sie nicht gut kann, die Chefin möchte sich Waris Körper genauer ansehen, befiehlt ihr das Kleid hochzuheben, reißt ihr dann das Kleid rückwärts hinauf und kommentiert ihren Po, ist entsetzt über Waris Narben an den Füßen, schickt sie zu einem Casting

Modelagenturchefin: Oh, typisch Donaldson, der interessiert sich nur für dein Profil. Obwohl ja dein Profil das schönste sein soll das er jemals vor der Kamera hatte. Dreh dich zur Wand. Hmm. Okidoki, also äh. (zur Assistentin) Strohalm!?

Modelagenturchefin: Und warum wollen wir unbedingt Model werden? Und sag mir jetzt nicht wegen des Geldes, denn merk dir, nur wenige Mädchen werden reich und berühmt, sie sind die absolute Ausnahme, also.

Waris: Model sein ist besser als Putzfrau, nicht?

Modelagenturchefin: Mmmh (lacht). Kannst du laufen? Trevor!

Waris: Ja, laufe (sic!) weiten Weg nach Mogadischu.

Modelagenturchefin: Nein! Nein, nein, nein, nein. Kannst du laufen? (seufzt)

Mann: Hier, die Neue. Natalia.

Modelagenturchefin: Oh, Ukraine.

Mann: Ja.

Modelagenturchefin: Oh nein. Das war ja klar.

Frau: Bye bye Lucinda, mach's gut.

Modelagenturchefin: (zur Frau) Bye bye Darling.

Modelagenturchefin: Ein totales Hohlkreuz. Nur peinlich. Nicole!

Nicole: Ciao.

Modelagenturchefin: Das Baby ist schon da! Steht dir gut. Alle Achtung. (zu Waris) So, dann geh mal bis zur Couch. (seufzt) Na komm, na komm, na komm. Ouuch. Nein, nein, nein. Grauenvoll, grauenvoll. Zieh die aus! Oh Gott, oh Gott, was versteckst du unter deinem Zelt? Fett? Cellullites? Die buchen nie wieder bei mir wenn ich denen Orangenhaut schicke. Kleid hoch! Heb dein Kleid hoch! In einer halben Stunde hast du einen Casting Termin, wenn du nicht willst dass es dein letzter ist, heb dein Kleid hoch! (riecht) Arbeitest du in einem Burger Grill oder sowas? Abartig. Oh! Du hast ja nen richtigen Po! Alles klar, der muss weg. Oh mein Gott, was ist denn mit deinen Füßen?! Oh! Marcel! Was hast du denn mit denen gemacht? Sind das... Narben?! Die müssen wir irgendwie wegstreichen. Ach herrje, naja. Okay, dein Glück das Donaldson wegen dir ins Schwärmen gerät. Hier ist die Adresse, nimm ein Taxi.

Waris: Nein, ich nehme nicht Taxi.

Modelagenturchefin: Schätzchen, hier wird keiner mit ner Limousine abgeholt. Wir Normalsterblichen müssen Taxi fahren.

Waris: Nein, ich meine, habe kein Geld. Ich laufe.

Modelagenturchefin: (am Telefon) Bertrand! (zu Waris, reicht ihr Geld) Das will ich aber wieder haben! (am Telefon) Ca va ma pouse? Oui oui oui. Oh oui, très très bien (lacht), oui, très très bien. Ok, also ähm, tu as vu la jeune fille qui j'étais envoyée la semaine derniere, oui. Elle est mignone, no.

(41) "Warten auf Casting Shooting" (00:55:55-00:56:51)

Waris sitzt umgeben von Models und wartet auf ihr Casting Shooting, alle kommen vor ihr dran, sie bleibt als letzte über, die Putzfrau kommt und wischt den Boden, Waris hebt die Füße, wird aufgerufen, zieht sich die Schuhe aus um über den frischgeputzten Boden zu gehen

Mann: Waris? Du bist dran.

(42) "Casting Shooting" (00:56:52-00:57:26)

Waris wird von einem Fotografen fotografiert

Waris: Spot?

Waris: Nein? Ich geh.

Fotograf: He warte mal! Du bist das Mädchen von Donaldson, oder?

Waris: Ja!

Fotograf: Stell dich da wieder hin.

Fotograf: Okay, ganz locker. Und umdrehen. Und weiter drehen. Ja gut so. Mund auf.

(43) "Shootings/Waris posiert vor Fotografen" (00:57:27-00:58:02)

Waris wird in verschiedenen Outfits von verschiedenen Fotografen fotografiert, "Schnelldurchlauf" durch den Progress in ihrer Modelkarriere, viele Shootings, immer mehr Profi bei Shootings

Donaldson: Bin ich echt zu alt dafür.

(44) "Reisevorbereitungen in der Modelagentur" (00:58:03-00:59:06)

Waris ist bei einem weiteren Treffen mit der Modelagenturchefin, Waris Reisen für Jobs werden vorbereitet, sie gibt der Chefin ihren Pass

Modelagenturchefin: Waris meine Süße! Du wirst die ganze Welt bereisen. Ich habe dich in sämtlichen großen Shows untergebracht, überall! Von der Wüste Afrikas auf die Catwalks der Welt! Ich bin ein Genie! So. First Stop Paris, du fliegst mit Naomi und Christina, parfait. Da lernst du alle französischen Fotografen kennen, vorgestellt von moi, natürlich, Und dann, meine Süße, dank meiner Genialität, hast du zwei große Werbestrecken in Amerika, da winkt das ganz große Geld.

Waris: In Amerika?

Modelagenturchefin: Ja. So, dann gib mir mal deinen Pass.

Frau: Mary-Ann hat nochmal angerufen.

Modelagenturchefin: Ja, später. Pech gehabt. Frisches Wasser! (zu Waris) Na komm! Gib ihn mir! Wie soll ich sonst die ganzen Visa organisieren. Oh mein Gott, ein somalisches Relikt. Marcel! Du kostet uns ein Vermögen mit deinen Visa Gebühren. Aber du bist es wert.

Modelagenturchefin: Du siehst fantastisch aus nebenbei gesagt. Hast du Sex?

Waris: Was?

(45) "Marilyn beim Vortanzen" (00:59:07-01:00:12)

Marilyn ist mit vielen anderen Tänzerinnen beim Vortanzen, alle wärmen sich auf bis sie von einem Mann aufgerufen werden, Marilyn möchte zum Vortanzen mit dem Mann mitgehen, eine andere Tänzerin kommt ihr zuvor

Mann: Nächste bitte!

Mann: Nächste bitte!

(46) "Auf der Straße vor dem Wohnheim/Rollenumkehr" (01:00:13-01:01:15)

Marilyn kommt ums Eck, Waris hat schon auf der Straße sitzend auf sie gewartet, Marilyn läuft zuerst an ihr vorbei, dreht dann um um Waris "mitzunehmen", sie bleiben zum Reden stehen, Waris überreicht Marilyn ein Geschenk

Waris: Nicht genommen?

Marilyn: (seufzt) Sahen alle so aus als wären sie besser als ich. Okay, ich bin ausgetickt, kommt vor (lacht). Was?

Waris: (reicht ihr eine Gucci Uhr) Für dich. Für Danke sagen.

Marilyn: Huuuuuh! Ist das vom Lastwagen gefallen, oder was? Du hast überhaupt kein Geld.

Waris: Die schicken mich zu großen Modeschauen, dann hab ich ganz viel.

Marilyn: Ja! Geil!

Waris: Aber - du musst mir zeigen zu laufen!

(47) "Laufstegtraining/Stöckelschuhtraining" (01:01:16-01:03:29)

Waris und Marilyn nehmen den Gang im Wohnheim als Laufsteg und üben auf Stöckelschuhen zu laufen, Waris geht anfangs langsam und steif, gegen Ende läuft sie wie ein Model, Neil unterbricht die zwei

Neil: Waris. Ich hab... nicht... Ich hab nicht zugeschaut. Kannst du kurz runterkommen, da ist eine Frau für dich.

(48) "Abgelaufener Pass/illegal" (01:03:30-01:04:55)

Waris, Marilyn, Pushpa, die Modelagenturchefin und Neil stehen unten bei der Wohnheim-Rezeption, Waris Pass ist abgelaufen und Waris illegal in England, Neil macht Waris einen Heiratsantrag, Pushpa vermittelt Hilfe durch einen Passfälscher

Modelagenturchefin: Du bist gefeuert! Denn verarschen kann ich mich selber!

Marilyn: Ei, so nicht!

Modelagenturchefin: Tagelang organisier ich die Buchungen rund um die Welt, und dann erfähr ich dass du hier illegal bist! Dieser lächerliche Pass hier ist nicht mal mehr sein Papier wert. Er ist seit sechs Jahren abgelaufen! Dich wird man in deine trostlose kleine Wüste abschieben und ich verliere dann jeden Penny den ich in deinen knochigen Arsch investiert habe.

Marilyn: Was heißt denn hier abschieben?

Pushpa: Äh, entschuldigen Sie, passen Sie bitte mit ihren Stöckelschuhen auf, sonst muss ich Ihnen die Dellen im Fußboden in Rechnung stellen.

Modelagenturchefin: Draußen wartet ein Wagen auf mich, okay.

Neil: (zu Waris) Heirate mich!

Marilyn: (lacht)

Pushpa: Ja, steh wieder auf, dein Liebesgesäusel passt jetzt nicht hierher.

Neil: Ich mein's ernst. Naja, wir, wir können ja nur auf dem Papier heiraten. Dann kriegt Waris ihren Pass geliefert -

Modelagenturchefin: Ich hab keine Zeit für sowas! Wir fliegen schon am nächsten Dienstag!

Pushpa: Kinder, Kinder, jetzt denkt mal nach, es gibt doch noch andere Wege.

Modelagenturchefin: Kennen Sie jemand.

Pushpa: Vielleicht.

Modelagenturchefin: Wieviel?

Pushpa: Dreitausend.

Modelagenturchefin: Zwei.

Pushpa: Zweieinhalb.

Modelagenturchefin: Hoffentlich ist er gut.

Pushpa: Ist er.

Waris: Nein nein nein, ich hab kein Geld.

Marilyn: (nimmt die Uhr von ihrem Handgelenk) Du kannst sie wieder haben!

Neil: Nein, nein, Waris, mein Volk hat euch jahrzehntelang immer unterdrückt und euch so viel Leid angetan, da ist es doch das Mindeste was ich tun kann.

Modelagenturchefin: Danke, rührend. Aber auf selbstlose Opfer können wir verzichten. Sehr lieb von Ihnen. (zu Pushpa) Nehmen Sie die?

Pushpa: Nur Bargeld.

Modelagenturchefin: Oh bitte.

Pushpa: Na schön, zehn Prozent Aufschlag.

Modelagenturchefin: Rufen Sie an.

Marilyn: (zu Waris) Keinen Stress, die regeln das schon.

(49) "Waris wird am Flughafen festgenommen" (01:04:56-01:06:21)

Die Modelagenturchefin erklärt einer Gruppe von Models, inklusive Waris, am Flughafen den Ablauf des Trip, während sie Richtung Passkontrolle gehen, sie gibt Waris einen Pass, alle gehen durch die Passkontrolle, Waris wird kurz danach aufgehalten und in Handschellen abgeführt

Modelagenturchefin: Ok, dann hört mal alle her! In Paris bringt uns Jean-Luc vom Ford-Management in ein reizendes kleines Hotel in Saint-Germain, von da geht's gleich weiter zur Party im Ritz, j'adore, dann schlaft ihr sechseinviertel Stunden, morgens sind Anproben. Givenchy vormittags, Chanel und Dior nachmittags. Und ich sage es nur einmal, Drogen und Alkohol sind absolut tabu. War das deutlich genug?! Okay, am Donnerstag ist Donnatellas Geburtstagsparty und ich habe gehört dass Johnny Depp auch kommen soll. Vor allem ohne Vanessa. Montag - Madonna eröffnet Gaultier, dafür hab ich euch natürlich auch gebucht. Los los! Weiter weiter

weiter, bitte sehr, so bitte! (zu Waris) Und du meine Süße heißt jetzt Waris O'Sullivan. Wie süß! Ab mit dir, komm!

Waris: Danke.

Waris: Wer ist Johnny Depp?

Modelagenturchefin: (lacht)

Mann: Misses Waris O'Sullivan? Darf ich Sie bitten mitzukommen?

Modelagenturchefin: Nein, nein nein nein nein!

Waris: Nein!

Modelagenturchefin: Das ist ein Irrtum! Das ist ein Irrtum!

Mann: Weiter! Weiter!

Modelagenturchefin: Verzeihung! Sie ist britischer Staatsbürger!

Mann: Los los!

Modelagenturchefin: Sie hat die britische Staatsbürgerschaft!

Waris: Nein! Nein!!!

Mann: Los, aufstehen!

Modelagenturchefin: Ich rufe meinen Anwalt! Ich rufe meinen Anwalt!

(50) "Waris in Gefängniszelle" (01:06:22-01:06:56)

Waris sitzt alleine in einer Gefängniszelle, wirft eine Decke über die Toilette die laut sprudelt, beginnt zu weinen, später liegt sie mit geschlossenen Augen, ihre Lippen bewegen sich, sie knetet eine Gebetskette in ihrer Hand

(51) "Rückblende/Du kannst nicht in Mogadischu bleiben" (01:06:56-01:08:13)

Waris geht mit ihrer Großmutter und zwei weiteren Frauen durch die Straßen Mogadischus, ihre Großmutter sagt sie kann nicht hier bleiben, sie soll als Hausmädchen nach London gehen

(Dialog auf Somali, deutsche Untertitel)

Großmutter: Dein Vater schlägt deine Mutter, weil sie dich gehen ließ. Aber Mütter hören nie auf, ihre Töchter zu lieben. Dein Vater wird dir niemals vergeben. Aber bei uns kannst du nicht bleiben.

Waris: Ich kann nicht nach Hause zurück, Großmutter.

Großmutter: Marium, eine Schwester deiner Mutter, ist die Ehefrau des somalischen Botschafters in London. Sie sucht ein Hausmädchen. Es ist Allahs Wille, dass du weiterziehst. Es wird Krieg geben in Somalia. In Europa bist du sicher. Komm nicht zurück.

(52) "Rückblende/Waris am Flughafen/Abschied von Großmutter/Einstieg ins Flugzeug" (01:08:14-01:10:10)

Waris und ihre Großmutter erreichen den Flughafen, die Großmutter gibt Waris ihren Pass, die zwei verabschieden sich, Waris geht mit einer Frau mit, die sie zum Flugzeugeinstieg bringt, Waris weint

(Dialog auf Somali - hier nur der Dialog, der in deutsche Untertitel übersetzt wird)

Großmutter: Dort werden sie versuchen, dich zu ändern. Vergiss nie, woher du kommst.

Großmutter: Hier ist dein Pass. Er sagt den Menschen, wer du bist. Ohne ihn bist du niemand. Allah schütze dich, Afyareh. Gehe in Frieden.

(53) "Rückblende/Flugzeug in der Wüste" (01:10:11-01:10:36)

Waris Bruder ist in der Wüste und hütet Ziegen, er blickt zum Himmel empor und verfolgt ein Flugzeug, lächelt schließlich ein wenig

(54) "Rückblende/Ankunft am Flughafen in London" (01:10:37-01:11:10)

Waris ist am Flughafen in London angekommen, sie ist allein, weiß nicht wohin, wird in den Menschenmengen hin und her gestoßen, ist auf einer Rolltreppe, geht die Rolltreppe hinauf, setzt sich dann auf eine Rolltreppenstufe

(55) "Rückblende/Ankunft in der Botschaft" (01:11:11-01:11:54)

Ein Auto kommt an der Botschaft vorgefahren, Waris steigt aus, sie trägt einen grünen Plastikschlappen, der andere Fuß ist barfuß, der Saum ihres Kleides ist dreckig und zerrissen, die Leute, die vor der Botschaft warten, sowie der Chauffeur, tragen alle feste dunkle Schuhe und dunkle Hosen, der Chauffeur begleitet sie ins Haus hinein, sie trägt ein Fashion Magazin und ihren Pass in der Hand

(56) "Rückblende/Waris Alltag in der Botschaft" (01:11:55-01:15:01)

Waris schaut aus einem vergitterten Fenster im Keller hinaus, beobachtet die vorbeigehenden Menschen und die sich aufstapelnden Müllsäcke, den Regen, spielt mit dem fließendem Wasser aus dem Wasserhahn, wäscht das Geschirr ab, wäscht den Boden auf, putzt im Wohnzimmer als die Familie hereinkommt und sich vor den Fernseher setzt, Waris hört auf zu putzen und setzt sich auch vor den Fernseher, wird von einer Frau aus dem Zimmer rausgeschickt, die Frau schließt die Türen, der Fernseher wird eingeschaltet, Waris setzt sich zur Tür und hört dem Fernseher zu, Waris putzt den Spiegel, man sieht wie sie "altert": von der Darstellerin Waris als Kind zu Waris als erwachsene Frau, Waris bezieht ein Bett, schlichtet die Polster auf das Bett

(Dialog auf Somali, nicht übersetzt)

Fernseher: Herzlich willkommen zu "Heute ist ihr Glückstag"!

Waris: Heute ist ihr Glückstag.

(57) "Rückblende/Krieg in Somalia" (01:15:02-01:15:50)

Waris putzt gerade beim Fernseher im Wohnzimmer, als eine Frau herbeigelaufen kommt und den Fernseher aufdreht, Waris und die Frau sehen die Nachrichten über einen Kriegsausbruch in Somalia, die Frau redet laut und aufgeregt, Fernsehbilder vom Kriegsgeschehen in Somalia, Koffer werden vor Waris Fenster gestapelt, Waris holt ihren Pass hervor, den sie in der Erde des

Blumenkistchens auf ihrer äußeren Fensterbank eingegraben hat, nimmt ihr rosa Kleid vom Bett und läuft aus ihrem Zimmer

(Dialog auf Somali - hier nur der Dialog, der in deutsche Untertitel übersetzt wird)

Fernseher: Das von Hungersnöten geplagte Somalia....und mehr als 500 000 Flüchtlinge aus dem Land vertrieben...

Mann: Waris, ein Staatsstreich in Somalia. Das Botschaftspersonal wurde zurückbeordert! Pack deine Sachen!

Waris: Ich kann nicht zurück!

Fernseher: ... brach 1988 aus, wobei 10 000 Zivilpersonen umkamen

(58) "Rückblende bzw. Anschluss an Gegenwart bzw. bereits Gesehenes/Waris traut sich in die Straßen Londons/Vogelperspektive" (01:15:51-01:16:07)

Waris tritt aus der Botschaft auf den Gehsteig einer belebten Gasse

-> vgl. Szene 6! Anfang der Szene 6 ist gleich mit Szene 58, aber aus anderer Kameraperspektive!

(59) "Befristete Aufenthaltsgenehmigung" (01:16:08-01:16:41)

Waris sitzt einer Beamtin gegenüber, die ihr erklärt, dass ihre Kautionszahlung bezahlt wurde und sie gehen kann, und dass sie jetzt eine befristete Aufenthaltsgenehmigung hat

Beamtin: Sie müssen gute Freunde haben, es wurde eine Kautionszahlung hinterlegt. Sie können gehen.

Waris: (seufzt)

Beamtin: Als ihre Botschaft geschlossen wurde, wäre Ihnen in den darauf folgenden 6 Monaten automatisch Asyl als politisch Verfolgte gewährt worden. Sie hätten nur Ihren Pass verlängern müssen. Ein Stempel. Mehr wäre nicht nötig gewesen.

Waris: Das wusste ich nicht.

Beamtin: Sie bekommen eine befristete Aufenthaltsgenehmigung. Melden Sie sich jede Woche bei der Einwanderungsbehörde. Eine Übertretung und Sie werden ausgewiesen.

(60) "Ironischer Modelstar" (01:16:42-01:17:14)

Waris geht durch belebte Londoner Straßen, schaut auf zwei große Werbeflächen, die an Gebäudewänden angebracht sind und auf denen sie zu sehen ist

(61) "Standpauke"(01:17:15-01:17:45)

Waris ist in der Modelagentur, die Chefin hält ihr eine Standpauke

Modelagenturchefin: Weißt du eigentlich warum du noch hier sitzt, und nicht bei deinen Kamelen in einer Strohütte ohne Internetverbindung und fließend Wasser? Weil ich den besten Anwalt Londons angeheuert habe. Ich könnt mich tot ärgern dass ich das nicht gleich gemacht habe anstatt mich auf deine Freunde zu verlassen, die sind ja so dumm wie Brot. Du hast mich Tausende gekostet mein Engel. Tausende! Und die will ich wieder haben, jeden Penny. Du

machst jeden Job, jeden, den ich dir besorge, gemeckert und gejammert wird nicht sonst schickt dich die Einwanderungsbehörde wieder zurück in deine Wüste. Marcel! Trevor!

(62) "Beratschlagung Waris, Pushpa, Marilyn" (01:17:46-01:01:18:37)

Waris, Pushpa und Marilyn sind hinter der Rezeption und beratschlagen sich wegen Waris Schulden, Waris braucht eine Arbeitserlaubnis, ihr Blick fällt auf Neil, der gerade gegenüber einen Snackautomaten auffüllt

Pushpa: Zehntausendsiebenhundertvierundvierzig Pfund und dreiundzwanzig Pence. Das ist für den Anwalt, das für die geplatzten Flüge, und das ist ihre entgangene Provision für die Jobs die du nicht gemacht hast.

Waris: Wo ist deine Kautiön?

Pushpa: Die will ich nicht wieder. Ich hätte mir den halbseidenen Pass ansehen müsse, ich kenne mich ja damit aus, nicht du. Das war... meine Schuld.

Waris: Du wolltest mir nur helfen.

Marilyn: (seufzt) Und wie geht's jetzt weiter?

Waris: Ich brauche Arbeitserlaubnis.

Marilyn: Oh nein Waris, das glaub ich jetzt nicht! Nein!

Neil: Was ist?

(63) "Am Standesamt" (01:18:38-01:19:53)

Waris und Marilyn warten am Standesamt, Neil kommt gelaufen, Neil und Waris gehen Arm in Arm zu ihrer Eheschließung, Marilyn bleibt hinter ihnen mit verschränkten Armen stehen

Neil: Tut mir leid! Es war höllenmäßig! Der erste Bus war voll, ich kam nicht mit. Ich musste... Hier, ein paar Blumen. Für dich!

Waris: Danke.

Waris: Du willst das machen, wirklich? Du weißt, ich habe kein Geld.

Neil: Ich will überhaupt kein Geld.

Marilyn: Du rührst sie nicht an!

Neil: Was! Stell dir vor, ich hab ne Freundin.

Marilyn: Uuuh!

Neil: Ja, sie ist Polin, aus Polen. Bildhübsch.

Marilyn: Wo ist sie denn?

Waris: Marilyn, das wäre jetzt komisch, nicht?

Neil: Ja. Ok. Dann mal los, na komm!

(64) "Zu Hause bei Neil" (01:19:54-01:21:02)

Neil nimmt Waris mit zu sich nach Hause, trägt sie über die Türschwelle, Waris fragt nach Neils Freundin, Neil macht ein Foto von den beiden, zeigt ihr das Bett, Waris sagt sie schläft am Sofa, Waris bedankt sich bei Neil

Neil: Es gibt nur einen Weg die auszutricksen. Wir müssen als Mann und Frau zusammenleben. Also! Ho! (nimmt Waris auf die Arme und trägt sie über die Türschwelle)

Waris: Wuuuhuuu.

Neil: Tradition.

Waris: Oh!

Waris: Was ist mit deiner Freundin?

Neil: Ach die! Steht da drüber. Sie arbeitet für Amnesty International. Und jetzt - lächel mal!

Waris: Was tust du da?

Neil: Wir müssen doch Fotos machen als äh... Beweis für unsere Liebe.

Waris: Ach so.

Neil: Hier, Waris! Sag mal, wo schläfst denn du lieber, auf der linken oder auf der rechten Seite, ich bin da unkompliziert, ist mir egal.

Waris: Auf dem Sofa.

Neil: Ja weißt du, es ist doch so, die Jungs von der Einwanderungsbehörde tauchen hier irgendwann mal plötzlich auf. Die merken wenn wir ihnen was vorspielen, verstehst du. Das muss echt aussehen.

Waris: Ja, ok.

Neil: Du entschuldige die Putzfrau hat heute frei.

Waris: Ist ok.

Waris: Neil, Danke. Danke für Alles. Wirklich!

(65) "Ankunft Pirelli Shooting" (01:21:03-01:21:46)

Waris klingelt an einer Tür, die Modelagenturchefin macht auf, begleitet sie ins Studio, stellt sie vor, Waris geht in die Maske, Modelagenturchefin fragt eine Gruppe von Männern nach ihrer Meinung

Modelagenturchefin: Ah! Ok... mustergültiges Verhalten und keine Gesetzeshüter die hier jemanden verhaften.

Waris: Zehntausend Pfund, ja?

Modelagenturchefin: Und die kommen ohne Umwege direkt auf mein Konto.

Modelagenturchefin: So, alle mal herhören, darf ich vorstellen, Waris Dirie!

Waris: Keine Autoreifen?

Modelagenturchefin: Autoreifen? (lacht laut) Pirelli ist ein Kalender Süße!

Frau: Komm mit.

Modelagenturchefin: Ab in die Maske.

Waris: *Wo ist Donaldson? Macht er nicht die Fotos?*

Modelagenturchefin: *Jaja, kommt schon noch. (zu Gruppe von Männern) Und, was sagen Sie? Zufrieden?*

(66) "Vorbereitung Pirelli Shooting" (01:21:47 -01:22:49)

Waris wird von einer Frau aus der Maske geführt, Modelagenturchefin überprüft ob Maske komplett gemacht wurde, Donaldson trifft ein, gibt Waris eine Entenfeder, bittet alle zu gehen, alle gehen

Modelagenturchefin: *Ah, ok.*

Frau: *Ist er jetzt da?*

Modelagenturchefin: *Nein, du kennst doch Terry. Na gut, Körper auch geschminkt, ja? Auch die Füße?*

Donaldson: *Da muss man nichts machen. Guten Tag. Hallo. Hallo hallo. Hallo Lucinda.*

Modelagenturchefin: *Maestro!*

Donaldson: *Mmmh! (lacht)*

Modelagenturchefin: *Hallo Darling!*

Donaldson: *(zu Waris) Entschuldige die Verspätung, ich musste noch meine Tochter von der Schule abholen. Hey, ich hab was für dich! (zieht eine Feder aus seiner Sakko Tasche hervor) Die habe ich gefunden. (lacht)*

Waris: *Danke.*

Donaldson: *(zu Modelagenturchefin) Wie geht's dir so?*

Modelagenturchefin: *Ganz toll, ja, mh.*

Donaldson: *Ich krieg das mit ihr schon hin. Danke.*

Modelagenturchefin: *Ok....*

Donaldson: *(zu allen im Raum) Öööhhh könnten Sie uns bitte alleine lassen? Danke!*

Donaldson: *(zu Waris) Verzieht euch. (lacht)*

Donaldson: *Das ist eine Entenfeder. Schau wie grün. Quak quak!*

Waris: *(lacht)*

Donaldson: *Kann's los gehen Spike?*

Spike: *Ja Chef.*

(67) "Pirelli Shooting mit Donaldson" (01:22:50-01:27:10)

Fotoshooting, Donaldson sagt Waris sie muss sich ausziehen, fotografiert Waris

Donaldson: *Da ist deine Markierung. Sooo. Hey - denk dabei nicht ans Geld. Das hat noch nie jemand schöner gemacht. (lacht) Ok, machen wir erst mal ein Polaroid, ja.*

Donaldson: *Wir machen nur eins. Sehr schön.*

Donaldson: (zu Spike) Na gut Spike, verpiss dich, geh nen Kaffee trinken ja.

Donaldson: Ich fürchte, du musst dich jetzt ausziehen.

Donaldson: Du bist ein wunderbarer Mensch. Du strahlst von innen heraus, zeig's mir. Wenn wir das gut hinkriegen, das verändert dein Leben. Zieh dich bitte ganz aus. Ok?!

Donaldson: Aber atmen darfst du schon noch.(lacht)

Waris: (lacht) (atmet laut)

Donaldson: Gleich nochmal. Kinn nach oben. Kinn nach oben. Ja, prima. Gut so, sehr schön. Ja. Kinn noch ein bisschen höher. Mund. Ja prima. So bleiben. Wunderbar. Gut, dreh dich etwas nach rechts. Mund weiter auf. Noch ein bisschen. Nein, nicht zu weit, sehr gut sehr gut. So bleiben. Perfekt. Ja. Grandios. (lacht)

Waris: (lacht)

Donaldson: Toll.

(68) "Pirelli Shooting Harold Fantasieszene" (01:27:11-01:27:52)

Fotoshooting, Donaldson fotografiert Waris, Harold kommt angezogen ins Bett dazu neben Waris, die zwei küssen sich, laufend Blitzlicht

(69) "Waris allein am Pier mit Harolds Adresse (01:27:53-01:28:21)

Waris steht alleine am Pier, blickt auf das Wasser hinaus, holt etwas aus ihrer Hosentasche, es ist der Flyer mit Harolds Adresse, den Marilyn ihr im Park gegeben hat, sie schaut eine Weile darauf, streicht mit dem Finger über die Adresse, faltet den Flyer wieder zusammen, hält ihn in den Händen, geht

(70) "Neil rastet aus" (01:28:22-01:30:05)

Waris und Neil sind zu Hause, Neil rastet aus, schreit, greift Waris hart an und sagt dass sie ihm gehört

Waris: Es gibt Hühnersuppe. Magst du, oder?

Neil: Wieso, wo warst du? London ist ne gefährliche Stadt. Ich hab mir total Sorgen gemacht. Meiner Frau soll doch nichts passieren.

Waris: (lacht) Ich bin nicht deine Frau.

Neil: (greift sie fest am Handgelenk) Und ob! Klar bist du meine Frau! Und wehe du betrügst mich mal!

Waris: Hast du Streit mit Anice gehabt?

Neil: (seufzt) Zicken wie ne Ehefrau kannst du jedenfalls! Weißt du was zicken ist?

Waris: Du wolltest sie mir immer vorstellen, nicht. Das ist Wasserverschwendung.

Neil: (läuft auf Waris zu, schreit ihr ins Gesicht) Du machst mir in meiner eigenen Wohnung keine Vorschriften, verstanden! Ich hab dich aus der Scheiße geholt! Du bist nicht mehr in deiner Wüste. Werd erwachsen.

Neil: Tut mir leid. (seufzt) Hör mal, wir sollten nicht so aufeinander los gehen, ja.

Waris: Ich will nicht streiten.

Neil: Auf dich stehen doch alle. (nimmt fest ihr Kinn in die Hand) Aber du gehörst mir! Und du bist ne beschissene Köchin.

(71) "Kontrolle der Einwanderungsbehörde" (01:30:06-01:31:54)

Waris schläft am Sofa, wacht auf weil die Türglocke läutet und jemand an die Tür klopft, es ist die Einwanderungsbehörde, Waris versteckt die Decke hinter dem Sofa, weckt Neil im Schlafzimmer auf, öffnet die Tür, drei Männer kommen in die Wohnung und schauen sich in den Zimmern um, Mann stellt Fragen, Neil küsst Waris, die Männer gehen, Waris stößt Neil von sich weg, geht weg und wischt sich den Mund ab

Mann: Einwanderungsbehörde. Machen Sie bitte auf.

Waris: Neil! Wach auf!

Mann: Misses Waris Fairlamp?

Waris: Ja.

Mann: Einwanderungsbehörde.

Mann (zu anderen 2 Männern): Badezimmer. Wohnzimmer.

Neil: Hey, es ist fünf Uhr morgens. Das ist eine Unverschämtheit.

Mann: Mister Fairlamp?

Neil: Bravo, Sherlock.

Waris: Möchten Sie Tee?

Mann: Nein danke.

Mann: Ist das das Ehebett, können Sie das bestätigen.

Waris: Ja.

Mann: Das von beiden benutzt wird.

Waris: Ja.

Neil: Warum? Wollen Sie wissen was wir da drin treiben?

Mann: Das wird nicht nötig sein.

Neil: Wir schämen uns überhaupt nicht.

Neil: (zu Waris) Stimmt's?! Stimmt's... (küsst sie)

Mann: Schon gut ihr Turteltauben. Wir sehen uns wieder. Mit Sicherheit.

(72) "Ausheulen bei Marilyn" (01:31:55-01:32:30)

Waris kommt zu Marilyn in den Topshop um sich auszuheulen, sie vermisst ihre Mutter und ihren Bruder, Marilyn versucht sie zu trösten, Waris drückt sie weg und stürmt weiter

Frau: Verzeihen Sie bitte.

Marilyn: Ja.

Frau: Haben Sie den noch in 37?

Marilyn: Ähhhhhm, mal sehen....

Waris: Ich will dass sie mich abschieben.

Marilyn: (zu Waris) Schhhhhht! (zu Frau) Moment bitte.

Marilyn: Was ist los mit dir?! Waris!

Waris: Ich vermiss meine Mutter. Ich vermiss meinen Bruder. Ich will nach Hause.

Marilyn: Hey, nein! Du musst nur ein Jahr verheiratet sein, das ist doch nicht mehr lang. Dann lässt du dich sofort scheiden. Und dann musst du diesen Blödmann nie wiedersehen. Hey! Waris! (seufzt)

(73) "Neils Liebesgeständnis" (01:32:31-01:32:57)

Waris und Neil liegen gemeinsam im Bett, Neil greift sie am Arm an, Waris zieht ihn weg, Neil macht ihr ein Liebesgeständnis, versucht weiter sie anzugreifen, Waris entzieht sich weiter, steht auf und verlässt das Bett, geht aus dem Schlafzimmer, Neil bleibt zurück und weint

Waris: Neil, bitte!

Neil: Waris, ich liebe dich! Gib uns doch nur... ein bisschen Zeit! Irgendwann liebst du mich auch!

Waris: Was ist mit deiner polnischen Freundin?

Neil: Ich hab keine Freundin! Wie könnt's neben dir noch ne andere geben?! Es tut mir leid... Tut mir leid. Du weißt nicht wie das ist. Verrückt nach jemand zu sein.

Waris: Ach komm, lass mal. Nein.

Neil: Bitte! Bitte! (weint)

(74) "Unbefristete Aufenthaltserlaubnis" (01:32:58-01:34:11)

Waris und Neil sind in der Küche, machen Frühstück, ein Brief wird durch den Briefschlitz in der Eingangstür geschoben, Waris holt und liest ihn, sie hat die unbefristete Aufenthaltserlaubnis erhalten, bedankt sich bei Neil, gibt ihm den Ehering zurück

Neil: Ich bin kein Heiliger. Jede Nacht lieg ich neben der schönsten Frau der Welt im Bett und... ich darf sie nicht anfassen.

Neil: Ja. Bei euch primitiven Völkern ist das auch nicht anders.

Waris: Unbefristete Aufenthaltserlaubnis.(lacht)

Waris: Danke!

(75) "Flugzeug hebt ab" (01:34:12-01:34:26)

Ein Flugzeug hebt ab

(76) "Modeschau Backstage" (01:34:27-01:34:50)

Waris ist backstage bei einer Modeschau, begrüßt Leute, wird geschminkt

(77) "Modeschau" (01:34:51-01:36:27)

Waris in einer Burka, nach und nach streift sie die Burka ab bis sie nur noch ein Haute-Couture Kleid trägt, geht den Laufsteg auf und ab, links und rechts vom Laufsteg sitzen viele Leute und sehen ihr nach, Blitzlichtgewitter, dann geht sie den Laufsteg in einem anderen Kleid auf und ab, ebenso wieder viele Leute und Blitzlichtgewitter, backstage wird ein Kleid an Waris angepasst, ihr wird in Stöckelschuhe geholfen, sie wird auf den Lippen geschminkt, gekämmt (1. Mal glatte Haare!), geht in einem anderen Kleid einen anderen Laufsteg entlang, wieder in einem anderen Kleid einen anderen Laufsteg entlang, posiert unter Blitzlichtgewitter

(78) "Marilyn ist stolz auf Waris" (01:36:28-01:36:48)

Marilyn geht im Topshop mit einem Magazin in der Hand auf und ab, am Cover ist Waris, Marilyn ist stolz auf Waris, sagt sie ist ihre Schwester

Marilyn: Das ist meine Schwester! Meine Schwester! Ist sie nicht schön! Das ist meine Schwester! Ja, ehrlich! Sieht sie nicht toll aus! Das ist meine Schwester! Meine Schwester! Hab sie auf ner Toilette entdeckt. Heute ist ihr Glückstag. Echt jetzt!

(79) "Am Pier" (01:36:49-01:37:06)

Waris geht allein am Pier entlang, bleibt kurz stehen, geht dann wieder weiter

(80) "Waris in ihrer New Yorker Wohnung/Flyer mit Harolds Adresse" (01:37:07-01:37:54)

Waris betritt eine Wohnung, legt die Schlüssel ab, nimmt sich etwas aus dem Kühlschrank, gibt es in die Mikrowelle, zieht sich die Weste aus, lehnt sich auf den Herd und hält inne, putzt mit dem Finger über den Herd, geht weg und holt einen Zettel aus einer kleinen Schatulle, es ist der Flyer mit Harolds Adresse

(81) "Waris sucht Harold" (01:37:55-01:39:54)

In einer Wohnstraße, ein Taxi fährt vor, Waris steigt aus, geht in ein Haus hinein, geht den Flur entlang, läutet an einer Wohnungstür, keine Antwort, stellt sich an die Flurwand, legt Tasche und Weste ab, Harold kommt, steckt Schlüssel ins Schloss der Wohnungstür, Waris spricht ihn an, sie unterhalten sich kurz, eine Frau kommt dazu, Waris läuft weg, Harold und Frau gehen in die Wohnung hinein

Waris: Harold Jackson!

Harold: Ja. Äh, tut mir leid, ich äähhh...

Waris: London.

Harold: Daunenjacke!

Waris: (lacht) Ja!

Harold: Du siehst toll aus, was machst du denn hier?

Waris: Ähm, ich äh... (Frau kommt)

Frau: Hey!

Harold: Hey!

Waris: Äh, Zufall! Meine Freundin wohnt hier nebenan, ja! Äh! (läuft weg)

Frau: Mach schon auf! (lacht)

Harold: Ich weiß gar nicht mehr wie sie heißt!

Frau: Sie ist hübsch!

(82) "Waris weinend in New Yorks Straßen" (01:39:55-01:40:57)

Waris läuft aus dem Haus, die Straße entlang, beginnt zu weinen, geht weinend die Straßen New Yorks entlang

(83) "Modelagenturchefin am Telefon/Waris in Afrika (01:40:58-01:41:17)

Die Modelagenturchefin unterhält sich am Telefon über Waris, die nach Afrika geflogen ist um einen Film zu drehen

Modelagenturchefin: (am Telefon) Na stell dir das mal vor! Sieh hat alles hingeschmissen und ist mir nichts dir nichts nach Afrika geflogen. Mit der elenden BBC. Irgendeinen Film über sie. Der Tag der mein Leben verändert hat oder sowas. Ich meine, ich bin diejenige die ihr Leben verändert hat! Die sollten einen Film über mich drehen!

(84) "Waris geht ins Waldorf Astoria" (01:41:18-01:42:02)

Waris geht einen Gehsteig entlang, überquert eine Straße zum Waldorf Astoria Hotel

(85) "Interview mit Journalistin/Der Tag der mein Leben verändert hat" (01:42:03-01:44:17)

Journalistin begrüßt Waris, es gibt Meinungsverschiedenheiten über welches Thema das Interview sein soll, Waris möchte keine "Von der Nomadin zum Topmodel Stories" mehr, sondern möchte über den wirklichen Tag der ihr Leben verändert hat reden, Journalistin sagt schließlich sie soll ihr davon erzählen

Journalistin: Waris! Freut mich sehr, Sie sehen hinreißend aus, was tragen Sie? Ähm möchten Sie etwas trinken? Kaffee, Tee, Wasser, irgendeinen Saft, Cola?

Waris: Wasser bitte.

Journalistin: Ok, äh, noch ein Wasser bitte. So. Ich hab den Bericht der BBC gesehen und fand ihn überaus gelungen. Was war das für ein Gefühl, ihre Mutter wiederzusehen, sie haben sie, wie lange nicht mehr gesehen?

Waris: Zwanzig Jahre.

Journalistin: Oh, Wahnsinn, zwanzig Jahre! Oh Gott! Wie gern würd ich meine mal zwanzig Jahre nicht sehen. Sie waren ein einfaches Nomadenkind. Und jetzt, sehen Sie sich an, sind sie, sind

sie ein Topmodel, das alle vergöttern. Reden wir mal darüber wie sie entdeckt wurden, über den Tag, der ihr Leben verändert hat. Sie sind in einen Fast Food Laden rein spaziert und da, da hat sie dieser Fotograf entdeckt, richtig?

Waris: Der Tag hat nicht mein Leben verändert.

Journalistin: Was? Wie meinen Sie das?

Waris: Ich will nicht mehr diese "Von der Nomadin zum Topmodel Stories".

Journalistin: So war das aber verabredet, das, das wollen unsere Leserinnen haben.

Waris: Wenn ich Ihnen jetzt etwas erzähle, garantieren sie mir es zu veröffentlichen?

Journalistin: Okay, garantieren kann ich Ihnen gar nichts. Wissen Sie wir sind, wir gehören zu den führenden Frauenzeitschriften, man liest uns auf der ganzen Welt. (seufzt) Okay. Okay. Erzählen Sie. Erzählen Sie mir von dem Tag, der ihr Leben verändert hat.

Waris: Ich war drei Jahre alt. Und am Abend davor hab ich eine extra Portion Reis bekommen. Ich wusste nicht warum.

(86) "Rückblende/Beschneidung!" (01:44:18-01:49:49)

Waris schläft im Arm ihrer Mutter in einer Hütte, die beiden wachen auf, gehen aus der Hütte hinaus, durch die Landschaft, es kommt ihnen eine Frau entgegen, die Frau beschneidet Waris mit einem Rasiermesser, steckt die Wunde mit Dornen zusammen, ein Blutfleck bleibt auf dem Felsen zurück. Schnitt zur Mutter die zu Waris gelaufen kommt, sie auf den Arm nimmt, von den Felsen weg trägt. Schnitt zu Waris wie sie älter ist, zu den Felsen zurückkehrt und sich umsieht

(Dialog auf Somali, nicht übersetzt)

Waris: (Voice-Over) Ich habe elf Geschwister. Meine Mutter musste zurück zu den anderen. Meine Wunde infizierte sich. Ich bekam hohes Fieber. Die Klitoris wird entfernt. Und die kleinen und großen Schamlippen weggeschnitten. Die Wunde wird zusammengenäht. Wo die Genitalien waren ist nur noch eine große Narbe. Und eine Öffnung so groß wie ein Streichholzkopf.

Waris: (Voice-Over) Einmal bin ich wieder zu den Felsen gegangen. Alles war weg. Gefressen von den Vögeln.

(87) "Journalistin weint " (01:49:50-01:50:20)

Zurück beim Interview, Waris legt sich den Schal über die Schultern, nimmt ihre Tasche und geht, die Journalistin bleibt weinend zurück

Journalistin: (weint)

(88) "Donaldson schaut sich Waris am Magazincover an/Ironischer Modelstar" (01:50:21-01:50:41)

Donaldson sitzt in der Burger Bar, schaut sich die Cover von zwei Magazinen an, Waris ist auf den Covern

(89) "Harold entdeckt Waris in einem Magazin" (01:50:42-01:51:51)

Harold geht in ein Café, unterhält sich dort mit einem Mann, blättert in einem Magazin, entdeckt Waris darin und dann am Cover

Harold: Und ich kam nach Hause, und da steht sie vor meiner Wohnungstür! Sie sieht meine Mitbewohnerin, flippt aus und läuft weg. Hab weder Telefonnummer, noch Adresse. (lacht) Ich weiß nicht mal mehr ihren Namen.

Mann: Klingt verdammt aufregend.

Harold: Ach komm.

Harold: Wann gibt's denn hier mal was Vernünftiges zu lesen. Das nervt mich schon seit ich hierherkomm.

Mann: Hey, die Getränke und der Zucker kommen nach vorn, äh, Tisch sechs möchte was bestellen.

Harold: Das ist sie! Wüstenblume. Das! Das ist die Frau! Na von der rede ich die ganze Zeit, die stand vor meiner Tür!

Mann: Klar! Alle anderen Frauen von den Titelblättern auch.

Harold: (lacht) Nein, glaub mir, sie ist es.

Mann: Ja ja!

(90) "UN-Hauptquartier" (01:51:52-01:55:07)

Ein Mann transportiert Wasserbehälter ins UN-Hauptquartier in New York; Presseleute und ein großes Publikum sind in einem großen Saal vor einem Rednerpult versammelt; Waris sitzt alleine in einem dunklen Raum, Marilyn steht vor der Tür zu dem Raum und redet mit Waris, Waris steht auf und schenkt sich aus dem Wasserspender ein Glas Wasser ein, trinkt einen Schluck daraus, kommt dann aus dem Raum heraus zu Marilyn, die beiden gehen gemeinsam ein Stück, Waris geht dann alleine weiter während Marilyn stehen bleibt, Harold kommt einen Gang entlang, geht eine Treppe hinauf, Marilyn und Harold stehen auf der Treppe während eine Durchsage Waris Rede ankündigt

Marilyn: Es wird Zeit. Waris! Waris. Komm jetzt nicht wieder mit deinem Aschenputtel-Trick. Ich habe alle Ausgänge im Auge. Vergiss es. Ist ja egal, lass dir ruhig Zeit, die Leute sind ja nur um die halbe Welt geflogen um dich reden zu hören. Jetzt gib dir nen Ruck und geh da rein.

Waris: Bist du so weit?

Marilyn: Ja! Ja! Ich warte auch erst seit einer halben Stunde. Hey, was hat denn da solange gedauert, ich hab mir schon Sorgen gemacht, ich wollte schon die Security rufen. Security (ahmt Waris Aussprache zu Beginn ihres Kennenlernens nach). Das ist, oh toll, läufst du jetzt immer so ja, willst du mich da drin blamieren, oder was? Ich mein ich hab dir alles beigebracht, weißt du's nicht mehr.

Waris: Ich hab dich vermisst! Danke dass du da bist.

Lautsprecher-Durchsage: Bitte nehmen Sie Ihre Plätze. Unsere erste Rede heute ist Waris Dirie aus Somalia. (Applaus)

(91) "Waris Rede" (01:55:08-01:57:38)

Waris hält in einem großen Saal vor einem großen Publikum von einem Rednerpult aus eine Rede über FGC, Menschen im Publikum nehmen Anteil an dem Inhalt der Rede

Waris: Ich liebe meine Mutter. Ich liebe meine Familie. Und ich liebe Afrika. Seit über 3 000 Jahren sind die Familien der festen Überzeugung, dass eine Tochter, die nicht beschnitten ist, nicht rein ist. Weil das was zwischen unseren Beinen ist unrein ist. Deshalb wird es entfernt. Und verschlossen. Als Beweis ihrer Jungfräulichkeit und Tugend. Und in der Hochzeitsnacht nimmt der Mann eine Rasierklinge oder ein Messer und schneidet sie auf, bevor er mit Gewalt eindringt. Ein unbeschnittenes Mädchen kann nicht heiraten. Folglich wird sie verstoßen aus ihrem Dorf und auf dieselbe Stufe gestellt wie eine Prostituierte. Und obwohl es nicht im Koran steht wird dieser Brauch bis heute praktiziert. Es wird hingenommen, dass als Folge dieser Verstümmelung die Frauen für den Rest ihres Lebens psychisch und physisch krank sind. Dieselben Frauen, die das Rückgrat Afrikas bilden. Ich habe es überlebt. Aber meine beiden Schwestern nicht. Sofia, sie ist verblutet. Nachdem sie verstümmelt wurde. Und Amina ist während der Geburt gestorben, mit ihrem Baby im Bauch. Wieviel stärker wäre unser Kontinent, wenn man dieses sinnlose Ritual abschaffen würde. Es gibt bei uns ein Sprichwort: Das letzte Kamel in der Reihe, ist genauso schnell wie das erste. Was immer auch den letzten von uns geschieht, wirkt sich auf uns alle aus. Als ich ein Kind war, sagte ich ich will keine Frau werden. Warum, wenn es so schmerzhaft ist, und so unglücklich. Aber jetzt da ich erwachsen bin, bin ich stolz die zu sein die ich bin. Im Interesse von uns allen, lasst uns gemeinsam dafür kämpfen was es heißt eine Frau zu sein.

(92) "Epilog" (01:57:39-01:58:29)

Vogelperspektive: Waris als Kind, spaziert auf trockenem, aufgerissenen Boden, verliert ihren Schal, hebt ihn auf, spaziert weiter, wickelt ihn im Gehen um ihre Schultern; währenddessen Zwischentitel mit Info zu FGC

Zwischentitel: "Weltweit leiden 130 Millionen Mädchen und Frauen unter den Folgen der Beschneidung. Auch in Europa und USA setzen Immigranten diese grausame Tradition fort.

Waris Dirie war die erste Frau, die die Weltöffentlichkeit auf die Praxis weiblicher Genitalverstümmelung aufmerksam machte.

1997 wurde sie von UN-Generalsekretär Kofi Annan zur Botschafterin im Kampf gegen das schreckliche Ritual ernannt.

Seitdem wurde weibliche Genitalverstümmelung in vielen Ländern offiziell verboten.

Dennoch werden täglich über 6.000 Mädchen verstümmelt."

(93) "Abspann" (01:58:30-02:02:35)

Buch und Regie, Produktionsdaten, Namen der Techniker*innen und Mitwirkenden, zusätzliche Credits

Einstellungsprotokolle

Es folgen exemplarische Einstellungsprotokolle von Szene 22, 80 und 91.

Einstellungsprotokoll Szene 22: "FGC!"

Szene 22 / 00:28:37-00:32:06 (3 min. 29 sek.) besteht aus 24 Einstellungen.

für die gesamte Szene gilt: **Schnitt:** Harter Schnitt (Straight Cut)

Einstellung 1

00:28:37-00:29:16 (39 sek.)

Kamera: objektive Kamera, Establishing Shot, Full Figure Shot (Halbtotale), auf Bauchhöhe (Untersicht), auf Waris und Marilyn, gegen Ende der Szene: Zoom In auf Medium Long Shot (Halbnahe)

Licht: Licht aus künstlichen Quellen im Zimmer, links eine kleine Stehlampe, rechts sieht man die Lichtquelle nicht, beide Frauen* haben auch Schattenstellen an ihren Körpern, im Allgemeinen sieht man sie aber gut

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Waris und Marilyn unterhalten sich)

Ort: in Waris und Marylins Zimmer im Wohnheim

Figuren: Waris und Marilyn (Two Shot)

Handlung: Waris sitzt mit verschränkten Armen auf ihrem Bett, Marilyn sucht Körperkontakt zu ihr, auf den Waris nicht reagiert. Dann macht Marilyn ihr Bett. Die beiden reden darüber, dass Marilyn Sex hatte. Waris bringt mit "Nur geschnittene Frau ist gute Frau." zum 1. Mal FGC ins Gespräch, Marilyn ist verwirrt

Dialog: Marilyn: (seufzt) "Ist ja gut, es tut mir leid. Ich fühl mich schuldig!"

Waris: "Eine anständige Frau macht das nicht."

Marilyn: "Eine anständige Frau kann Spaß haben und trotzdem anständig sein."

Waris: "Nein, eine anständige Frau macht das nicht!"

Marilyn: "Was macht sie nicht. Hey Waris? Du kannst es ruhig sagen. Sex! Okay.(seufzt) Was ist daran schlimm, dafür muss man sich nicht schämen."

Waris: "Nur geschnittene Frau ist gute Frau."

Marilyn: "Was heißt denn geschnitten? (seufzt) Okay, jetzt musst du mir was beibringen."

Anmerkungen: Verwirrung bei Marilyn (und bei Zusehenden), warum ist Waris beleidigt, was meint Waris mit "geschnitten"?

Einstellung 2

00:29:17-00:29:27 (10 sek.)

Kamera: objektive Kamera, Close-Up (Großaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf Waris, frontal bzw. Profil

Licht: künstliches Licht auf Waris

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Waris redet)

Ort: siehe E(instellung)1

Figuren: Waris (One Shot)

Handlung: Waris versucht zu erklären, was sie meint

Dialog: Waris: "Bis zur Hochzeit eine Jungfrau, ja?! Von ihrem Mann wird sie dann aufgeschnitten. Ist normal, oder nicht?"

Anmerkungen: Waris wirkt verunsichert, ihre Augenlider flackern hinauf und hinunter, ihre Erklärungsversuche enden mit Fragen am Ende des Satzes, während sie redet dreht sie den Kopf ab und zu auch weg, bricht den Blickkontakt mit Marilyn ab

Einstellung 3

00:29:28-00:29:30 (3 sek.)

Kamera: objektive Kamera, Medium Close-Up (im Deutschen fällt diese Einstellungsgröße bereits in die Kategorie Großaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf Marilyn, frontal

Licht: künstliches Licht aber auch Schatten auf Marilyn

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Marilyn redet)

Ort: siehe E1

Figuren: Marilyn (One Shot)

Handlung: Marilyn ist verwirrt, weiß nicht, wovon Waris redet

Dialog: Marilyn: "Ich hab keine Ahnung wovon du redest."

Anmerkungen: Marilyn wirkt nervös, verstört. Die Kadrierung erlaubt, dass man ihr tief in den Ausschnitt hineinsehen kann.

Einstellung 4

00:29:31-00:29:33 (2 sek.)

Kamera: objektive Kamera, Close-Up (Großaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf Waris, frontal

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Waris fragt Marilyn, ob sie beschnitten worden ist

Dialog: Waris: "Du bist nicht geschnitten?"

Anmerkungen: Waris wirkt verunsichert, ungläubig, als sie Marilyn die Frage stellt

Einstellung 5

00:29:34-00:29:37 (3 sek.)

Kamera: siehe E3

Licht: siehe E3

Ton: siehe E3

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E3

Handlung: Marilyn ist nach wie vor verwirrt und fragt bei Waris nach, was sie meint

Dialog: Marilyn: "Wie meinst du das? Wurde dir was weggeschnitten?"

Anmerkungen: Die Kadrierung erlaubt, dass man ihr tief in den Ausschnitt hineinsehen kann.

Einstellung 6

00:29:38-00:29:56 (17 sek.)

Kamera: Point Of View Shot, Medium Shot (Nahaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf Waris, frontal, vertikaler Schwenk nach oben als Waris vom Bett aufsteht

Licht: siehe E2

Ton: siehe E3

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E1

Handlung: Marilyn bittet Waris, ihr zur Erklärung zu zeigen, was sie meint. Waris sieht Marilyn intensiv an, dreht den Kopf kurz zur Seite, atmet tief ein und aus, sieht Marilyn kurz wieder intensiv an, steht dann vom Bett auf. Sie stellt sich frontal vor Marilyn und zieht ihr Kleid bis zur Hüfte hinauf und ihre Unterhose hinunter

Dialog: Marilyn: "Kannst du es mir zeigen? Vielleicht versteh ich's dann."

Anmerkungen: POV Shot, Waris ist sehr entblößt! Voyeuristisch. Kadrierung inkludiert Waris Körper bis ungefähr zur Hüfte. Waris hält intensiven Blickkontakt mit Marilyn

Einstellung 7

00:29:57-00:29:58 (1 sek.)

Kamera: siehe E4

Licht: siehe E2

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Waris atmet heftig)

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Während Waris entblößt vor Marilyn steht hält sie intensiven Blickkontakt mit ihr, sie atmet heftig und zittert

Dialog: -

Anmerkungen:

Einstellung 8

00:29:59-00:30:03 (4 sek.)

Kamera: objektive Kamera, Medium Long Shot (Amerikanische), auf Hüfthöhe, auf Waris Rückseite und frontal auf Marilyn

Licht: künstliches Licht auf Marilyn, Schatten auf Waris Rückseite

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E1

Handlung: Waris steht mit hochgezogenem Kleid da, Marilyn fixiert Waris Beckenregion, führt in einer Geste der Ungläubigkeit die Hand zum Mund und blickt Waris in die Augen, blickt wieder auf Beckenregion, blickt wieder Waris in die Augen. Waris lässt ihr Kleid runterfallen

Dialog: -

Anmerkungen: Marilyn ist sichtlich betroffen, erschrocken über das, was sie sieht. Marylins Ausschnitt, aber diesmal distanziertere Kameraeinstellung

Einstellung 9

00:30:04-00:30:12 (8 sek.)

Kamera: siehe E3

Licht: siehe E3

Ton: siehe E3

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E3

Handlung: Marilyn beschreibt bzw. kommentiert, was sie gesehen hat

Dialog: Marilyn: "Sie haben alles weggeschnitten und dann zusammengenäht." Pause. Marilyn: "Wann ist das passiert?"

Anmerkungen: Marilyn ist geschockt, kämpft mit den Tränen. Kadrierung so gewählt, dass Marylins Ausschnitt nicht mehr zu sehen ist

Einstellung 10

00:30:13-00:30:20 (7 sek.)

Kamera: siehe E4

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Waris beantwortet Marilyn's Frage

Dialog: Waris: "Wenn man klein ist... 3 Jahre alt. Auch meine Schwestern, nur Fahmou nicht, sie war 8, haben keine Mit-"

Anmerkungen: Waris wirkt verunsichert, sie schüttelt den Kopf während sie redet, verzieht das Gesicht

Einstellung 11

00:30:21-00:30:27 (6 sek.)

Kamera: siehe E3

Licht: siehe E3

Ton: diegetischer Ton, indirect sound (Waris redet, ist aber nicht in der Einstellung zu sehen) sowie diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Marilyn redet)

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E3

Handlung: Waris beendet ihre Erklärung, Marilyn fragt nach, weil sie es nicht verstanden hat

Dialog: Waris: "-gang gefunden."

Marilyn: "Mitgang?"

Anmerkungen: Marilyn ist nach wie vor geschockt und kämpft mit den Tränen.

Einstellung 12

00:30:28-00:30:30 (2 sek.)

Kamera: siehe E4

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Waris erklärt, was eine "Mitgang" ist

Dialog: Waris: "Die Frau die schneidet."

Anmerkungen: Waris scheint verwirrt zu sein, dass Marilyn nicht weiß, was eine Mitgang ist

Einstellung 13

00:30:31-00:30:36 (5 sek.)

Kamera: siehe E3

Licht: siehe E3

Ton: siehe E3

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E3

Handlung: Marilyn stellt Waris eine weitere Frage

Dialog: Marilyn: "Waris spürst du noch was?"

Anmerkungen: Marilyn weint beinahe

Einstellung 14

00:30:37-00:30:42 (5 sek.)

Kamera: siehe E4

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Waris fragt nach, was Marilyn meint

Dialog: Waris: "Wie meinst du das?"

Anmerkungen: Waris stehen die Tränen in den Augen, sie redet leise, schluckt schwer, schüttelt leicht den Kopf

Einstellung 15

00:30:43-00:30:46 (3 sek.)

Kamera: siehe E3

Licht: siehe E3

Ton: siehe E3

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E3

Handlung: Marilyn fragt weiter

Dialog: Marilyn: "Dauert's bei dir deswegen immer so lang auf dem Klo?"

Anmerkungen: Marilyn weint beinahe, ihr Unterkiefer zittert leicht

Einstellung 16

00:30:47-00:30:51 (4 sek.)

Kamera: siehe E4

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Waris "rechtfertigt" sich

Dialog: Waris: "Aaaber nur so ist man eine Frau."

Anmerkungen: Waris bringt ihre Worte nur gepresst hervor, Tränen stehen ihr in den Augen

Einstellung 17

00:30:52-00:31:19 (27 sek.)

Kamera: objektive Kamera, Full Figure Shot (Halbtotale), auf Bauchhöhe (Untersicht), auf Waris und Marilyn, relativ nach Beginn der Einstellung: Zoom In auf Medium Long Shot (Halbnahe), Kamera schwenkt dabei horizontal leicht nach links

Licht: siehe E1

Ton: siehe E1

Ort: siehe E1

Figuren: Waris und Marilyn (Two Profile Shot)

Handlung: Marilyn steht von ihrem Bett auf, steht Waris gegenüber. Dann zieht sie sich auch ihr Kleid hinauf und ihre Unterwäsche hinunter, um Waris zu zeigen, wie "es davor war"

Dialog: Marilyn: "Nein! Ich bin eine Frau. Und bei mir ist es nicht so." Pause. Marilyn: "Weißt du noch wie es davor war?" Pause. Marilyn: "So?"

Anmerkungen: Marilyn nicht so entblößt wie vorher Waris. Beide Frauen in der Einstellung zu sehen, Marilyn steht von der Kamera abgewandt (Profil), nicht frontal

Einstellung 18

00:31:20-00:31:23 (3 sek.)

Kamera: siehe E4

Licht: siehe E2

Ton: siehe E8

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Waris blickt auf Marylins Beckenregion, blickt ihr in die Augen, blickt wieder hinunter. Ihr Gesicht zittert, sie kämpft gegen das Weinen

Dialog: -

Anmerkungen: -

Einstellung 19

00:31:23-00:31:28 (5 sek.)

Kamera: siehe E3

Licht: siehe E3

Ton: siehe E8

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E3

Handlung: Marilyn sieht Waris mitfühlend an, kämpft mit den Tränen

Dialog: -

Anmerkungen: -

Einstellung 20

00:31:29-00:31:32 (3 sek.)

Kamera: siehe E4

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Waris schluchzt, fragt ob "sie" es nicht bei Marilyn gemacht haben, schüttelt dabei den Kopf

Dialog: Waris: "(schluchzt) Sie haben es nicht bei dir gemacht?"

Anmerkungen: -

Einstellung 21

00:31:33-00:31:34 (1 sek.)

Kamera: siehe E3

Licht: siehe E3

Ton: siehe E8

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E3

Handlung: Marilyn schüttelt den Kopf, weint beinahe

Dialog: -

Anmerkungen: -

Einstellung 22

00:31:35-00:31:38 (3 sek.)

Kamera: siehe E4

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Waris ist verwirrt, weil Marilyn nicht beschnitten wurde

Dialog: Waris: "Deine Mutter?"

Anmerkungen: Waris hält das Weinen zurück, blinzelt gegen die Tränen

Einstellung 23

00:31:39-00:31:59 (20 sek.)

Kamera: objektive Kamera, Medium Long Shot (Halbnahe), auf Bauchhöhe (Untersicht), auf Waris und Marilyn

Licht: siehe E1

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Marilyn redet, Waris schluchzt)

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E17

Handlung: Marilyn erklärt, dass man "das hier bei keiner Frau macht". Sie nimmt Waris sanft am Arm, streichelt sie und versucht sie zu trösten, während Waris schluchzt und sich dabei krümmt, Marilyn küsst Waris Hand

Dialog: Marilyn: "Nein. Das macht man hier bei keiner Frau."

Waris: "(schluchzt)"

Marilyn: "Hey..."

Waris: "(schluchzt)"

Anmerkungen: Obwohl Waris und Marilyn körperlich dadurch verbunden sind, dass Marilyn Waris Hand in ihren Händen hält und sie küsst, steht das Bett als Hindernis zwischen ihnen

Einstellung 24**00:32:00-00:32:06 (6 sek.)****Kamera:** objektive Kamera, Medium Shot (Nahaufnahme), auf Bauchhöhe (Untersicht), auf Waris und Marilyn, vertikaler Schwenk nach unten als Waris sich auf das Bett nieder setzt**Licht:** siehe E8**Ton:** diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Waris schluchzt)**Ort:** siehe E1**Figuren:** siehe E17**Handlung:** Marilyn hält Waris an der Hand, Waris schluchzt, Marilyn weint beinahe. Waris setzt sich auf das Bett, Marilyn setzt sich neben sie und streichelt ihr den Rücken, hat ihre andere Hand auf ihrer Schulter und versucht sie zu trösten. Waris weint und schluchzt**Dialog:** Waris: "(schluchzt)"**Anmerkungen:** -

Einstellungsprotokoll Szene 80: "Waris in ihrer New Yorker Wohnung/Flyer mit Harolds Adresse"

Szene 80 / 01:37:07-01:37:54 (47 sek.) besteht aus 3 Einstellungen.

für die gesamte Szene gilt: **Schnitt:** Harter Schnitt (Straight Cut), **Kamera:** objektive Kamera

Einstellung 1

01:37:07-01:37:34 (27 sek.)

Kamera: Establishing Shot, Medium Long Shot (Amerikanische), auf Bauchhöhe (Untersicht), auf Waris, horizontaler Schwenk nach links (Waris folgend), horizontaler Schwenk nach rechts (Waris folgend) in ursprüngliche Einstellung

Licht: Licht aus natürlichen Quellen in der Wohnung (Tageslicht durch die Fenster), es wirkt kühl und stumpf (auch bläuliche Wände)

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Geräusche, die durch Waris Hantieren entstehen)

Ort: in Waris Wohnung in New York, Eingangsbereich/Wohnraum/Küche

Figuren: Waris (One Shot)

Handlung: Waris betritt die Wohnung, legt ihre Tasche und Schlüssel ab, geht zum Kühlschrank und nimmt etwas heraus, gibt es in die Mikrowelle, geht zurück zur Küchentheke, zieht sich die Weste aus und wirft sie auf die Tasche

Dialog:-

Anmerkungen: Waris wirkt gelangweilt, leblos. Die Wohnung ist steril

Einstellung 2

01:37:35-01:37:48 (13 sek.)

Kamera: Medium Shot (Nahaufnahme), auf Bauchhöhe (Untersicht), auf Waris, minimaler vertikaler Schwenk nach unten (Waris folgend)

Licht: siehe E(installation)1

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Geräusche, die durch Waris Hantieren entstehen), sowie nicht-diegetische Musik (ruhige, sanfte einzelne Gitarrentöne)

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E1

Handlung: Waris lehnt sich mit den Ellbogen auf die Küchentheke, verweilt in dieser Position auch während sie sich leicht hinunter beugt und mit dem Finger über den Herd putzt. Plötzlich hält sie inne, dann richtet sie sich auf und geht in einen anderen Teil der Wohnung

Dialog:-

Anmerkungen: Romantische Musik setzt ein als Waris innehält und an Harold denkt

Einstellung 3

01:37:49-01:37:54 (5 sek.)

Kamera: Close-Up (Großaufnahme), High-Angle Shot (Aufsicht), auf Schatulle und Waris Hände

Licht: Licht aus natürlichen Quellen in der Wohnung (Tageslicht durch die Fenster)

Ton: siehe E2

Ort: in Waris Wohnung in New York, anderer Raum

Figuren: Waris

Handlung: Waris kramt in einer Schatulle nach etwas. Schließlich zieht sie einen Zettel heraus, faltet ihn auf und sieht ihn an. Es stehen Harolds Name, Adresse und Telefonnummer darauf

Dialog:-

Anmerkungen: Romantische Musik -> Harold

Einstellungsprotokoll Szene 91: "Waris Rede"

Szene 91 / 01:55:08-01:57:38 (2 min. 30 sek.) besteht aus 14 Einstellungen.

für die gesamte Szene gilt: **Kamera:** objektive Kamera, sowie: es gibt keine Bewegung der Kamera, sie bleibt in den jeweiligen Einstellungen still

Einstellung 1

01:55:08-01:55:17 (9 sek.)

Schnitt: Harter Schnitt (Straight Cut)

Kamera: Establishing Shot, Long Shot (Totale), High Angle Shot (Aufsicht) , auf einige Publikumsreihen, die wie im Kino von einer Erhöhung immer mehr ebenerdig werden, und am Ende derer auf Waris auf der Bühne hinter einem Pult (Publikum von hinten, Waris frontal)

Licht: künstliches Scheinwerferlicht auf Publikumsreihen und Waris, links und rechts vom Pult ist es dunkel, Hintergrund hinter Waris auch dunkel

Ton: zu Beginn der Einstellung abklingender Applaus (diegetischer, synchroner Ton, direct sound), dann Stille

Ort: in einem großen Saal mit Sitzreihen, Bühne und Redner*innenpult im UN-Hauptquartier in New York (hinter dem Redner*innenpult hängt ein großes UN-Logo an der Wand)

Figuren: unbekannte Menschen in den voll gefüllten Publikumsreihen, Waris am Pult

Handlung: die Menschen in den Publikumsreihen applaudieren, danach wird es ruhig, einige Menschen im Publikum führen sich ein Gerät (vermutlich zur Übersetzung) an ihr rechtes Ohr, alle blicken in Richtung Bühne, wo sich Waris befindet

Dialog: -

Anmerkungen: Gefühl von Spannung darauf, was folgt

Einstellung 2

01:55:18-01:55:24 (6 sek.)

Schnitt: siehe E(instellung)1

Kamera: Medium Close-Up (im Deutschen fällt diese Einstellungsgröße bereits in die Kategorie Großaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf Waris, frontal

Licht: künstliches Scheinwerferlicht auf Waris, unscharfer Hintergrund der oben hell unten dunkel und ist

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Waris redet)

Ort: siehe E1

Figuren: Waris (One Shot)

Handlung: Waris beginnt mit ihrer Rede

Dialog: Waris:"Ich liebe meine Mutter. Ich liebe meine Familie. Und ich liebe Afrika."

Anmerkungen: Waris blickt direkt in die Kamera -> Gefühl von Intensität, Direktheit. Waris ist sichtbar angespannt, nervös, während sie redet bewegt sie ihren Unterkiefer hin und her, blinzelt

oft, und ihre Pupillen wandern suchend hin und her. Ihre Mimik ist lebendig, ihre Augenbrauen gehen zum Unterstreichen ihrer Worte mit, nach den 3 Sätzen atmet sie tief ein und aus

Einstellung 3

01:55:25-01:55:35 (10 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: Long Shot (Totale), auf Bauchhöhe (Untersicht), auf Waris auf der Bühne vor einem Pult und dahinter unzählige Publikumsreihen (vis-à-vis Position zu E1 von der Platzierung im Raum her - Waris von hinten, Publikum frontal) und ganz oben Räume für Übersetzer*innen, die hinter Fenstern sitzen und dem Saal zugewandt sind

Licht: künstliches Scheinwerferlicht, das in den hinteren Reihen des Publikums immer mehr abnimmt, künstliches Licht kommt aus den Fenster der Übersetzer*innenräume

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: Waris am Pult, unbekannte Menschen in den voll gefüllten Publikumsreihen, stehende Medienvertreter*innen in der Mitte der Reihen, einzelne Übersetzer*innen hinter Finstern

Handlung: Waris hält ihre Rede

Dialog: Waris:"Seit über 3 000 Jahren sind die Familien der festen Überzeugung, dass eine Tochter, die nicht beschnitten ist, nicht rein ist."

Anmerkungen: es handelt sich um ein sehr großes Publikum, die Menschen blicken aufmerksam in Waris Richtung

Einstellung 4

01:55:36-01:55:48 (12 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: siehe E2

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: siehe E3

Dialog: Waris:"Weil das was zwischen unseren Beinen ist unrein ist. Deshalb wird es entfernt. Und verschlossen. Als Beweis ihrer Jungfräulichkeit und Tugend. Und in der Hochzeits-"

Anmerkungen: Waris blickt direkt in die Kamera -> Gefühl von Intensität, Direktheit. Waris ist gerührt, sie kämpft mit den Tränen während sie redet. Ihre Mimik ist lebendig und unterstreicht ihre Worte, sie bewegt auch ihren Kopf beim Reden leicht hin und her und wirkt dadurch entspannter als zu Beginn ihrer Rede. Ihre Pupillen bewegen sich links und rechts, als ob sie Kontakt mit dem Publikum suchen würde

Einstellung 5

01:55:49-01:55:52 (3 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: Medium Shot (Nahaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf ein paar Menschen im Publikum

Licht: künstliches Licht, vermutlich von Scheinwerfern abfallend

Ton: diegetischer Ton, indirect sound (Waris redet, ist aber nicht in der Einstellung zu sehen)

Ort: siehe E1

Figuren: ein paar Menschen im Publikum

Handlung: Waris hält ihre Rede, die in der Einstellung in Nahaufnahme gezeigten Menschen im Publikum hören gespannt zu, zeigen teilweise Emotionen in ihren Gesichtern zum Inhalt der Rede

Dialog: Waris: "-nachnimmt der Mann eine Rasierklinge oder ein Messer und schneidet sie auf, bevor er-"

Anmerkungen: Die in der Einstellungen gezeigten Menschen sind überwiegend nicht-Weiß und nicht-kaukasisch. Offensichtlich Weiß und kaukasisch ist nur eine einzige Person, eine Frau

Einstellung 6

01:55:53-01:55:56 (3 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: Medium Close-Up (im Deutschen fällt diese Einstellungsgröße bereits in die Kategorie Großaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf ein paar wenige Menschen im Publikum, im Goldenen Schnitt der Kadrierung befindet sich eine Frau

Licht: künstliches Licht, vermutlich von Scheinwerfern abfallend, die Frau sieht man gut, die anderen Personen gehen im Schatten unter

Ton: siehe E5

Ort: siehe E1

Figuren: ein paar wenige Menschen im Publikum, es handelt sich um einen Teil der Menschen in E5

Handlung: Waris hält ihre Rede, die Frau reagiert emotional auf den Inhalt, sie senkt kurz ihren Kopf, kämpft mit Tränen, schluckt sie hinunter, beißt sich auf die Lippe

Dialog: Waris: "-mit Gewalt eindringt.", dann Stille

Anmerkungen: die Frau ist nicht-Weiß

Einstellung 7

01:55:57-01:56:12 (15 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: siehe E2

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: siehe E3

Dialog: Waris: "Ein unbeschnittenes Mädchen kann nicht heiraten. Folglich wird sie verstoßen aus ihrem Dorf und auf dieselbe Stufe gestellt wie eine Prostituierte. Und obwohl es nicht im Koran steht wird dieser Brauch bis heute praktiziert."

Anmerkungen: Waris blickt direkt in die Kamera -> Gefühl von Intensität, Direktheit. Waris Rede wird immer überzeugender und leidenschaftlicher, ihre lebhaftige Mimik trägt dazu bei, sie betont ihre Worte stärker

Einstellung 8

01:56:13-01:56:16 (3 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: Medium Shot (Nahaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf ein paar wenige Menschen im Publikum, Augenmerk fällt auf die zwei nebeneinander sitzenden Frauen im Vordergrund

Licht: künstliches Licht, vermutlich von Scheinwerfern abfallend, man sieht alle Personen gut

Ton: siehe E5

Ort: siehe E1

Figuren: ein paar wenige Menschen im Publikum

Handlung: Waris hält ihre Rede, die Personen hören aufmerksam zu und blicken in Waris Richtung

Dialog: Waris: "Es wird hingenommen, dass als Folge dieser Verstümmelung die Frauen für den Rest ihres Lebens-"

Anmerkungen: die zwei Frauen im Vordergrund sind Schwarz, sie tragen Kopftücher

Einstellung 9

01:56:17-01:56:20 (3 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: Medium Shot (Nahaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf ein paar wenige Menschen im Publikum, Augenmerk fällt wieder auf zwei nebeneinander sitzende Frauen im Vordergrund

Licht: siehe E8

Ton: siehe E5

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E8

Handlung: Waris hält ihre Rede, die Personen hören aufmerksam zu und blicken in Waris Richtung, die Frau links schüttelt den Kopf, reagiert auf den Inhalt der Rede

Dialog: Waris: "-psychisch und physisch krank sind ."

Anmerkungen: die zwei Frauen im Vordergrund sind nicht-Weiß

Einstellung 10

01:56:20-01:56:23 (3 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: Medium Close-Up (im Deutschen fällt diese Einstellungsgröße bereits in die Kategorie Großaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf ein paar wenige Menschen im Publikum, im Goldenen Schnitt der Kadrierung befindet sich ein Mann

Licht: siehe E8

Ton: siehe E5

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E8

Handlung: siehe E8

Dialog: Waris: "Dieselben Frauen, die das Rückgrat Afrikas bilden. "

Anmerkungen: der Mann im Goldenen Schnitt ist Schwarz

Einstellung 11

01:56:24-01:56:39 (15 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: siehe E2

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: siehe E3

Dialog: Waris:"Ich habe es überlebt. Aber meine beiden Schwestern nicht. Sofia, sie ist verblutet. Nachdem sie verstümmelt wurde. Und Amina ist während der Geburt gestorben, mit ihrem Baby im Bauch."

Anmerkungen: Waris blickt direkt in die Kamera -> Gefühl von Intensität, Direktheit. Waris redet leiser, sie macht kleine Pausen zwischen den Sätzen. Sie kämpft erneut mit Tränen. Ihre Pupillen bewegen sich wieder hin und her

Einstellung 12

01:56:40-01:56:46 (6 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: siehe E3

Licht: siehe E3

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E3

Handlung: siehe E3

Dialog: Waris: "Wieviel stärker wäre unser Kontinent, wenn man dieses sinnlose Ritual abschaffen würde."

Anmerkungen: die Menschen blicken nach wie vor aufmerksam in Waris Richtung

Einstellung 13

01:56:47-01:57:00 (13 sek.)

Schnitt: siehe E1

Kamera: siehe E2

Licht: siehe E2

Ton: siehe E2

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: siehe E3

Dialog: Waris: "Es gibt bei uns ein Sprichwort: Das letzte Kamel in der Reihe, ist genauso schnell wie das erste. Was immer auch den letzten von uns geschieht, wirkt sich auf uns alle aus."

Anmerkungen: Waris blickt direkt in die Kamera -> Gefühl von Intensität, Direktheit. Waris redet überzeugend

Einstellung 14

01:57:01-01:57:38 (37 sek.)

Schnitt: Einstellungsbeginn: Harter Schnitt (Straight Cut), Einstellungsende: Weicher Schnitt (Dissolve) in den Epilog

Kamera: Close-Up (Großaufnahme), auf Augenhöhe (Normalsicht), auf Waris, frontal

Licht: künstliches Scheinwerferlicht auf Waris

Ton: diegetischer, synchroner Ton, direct sound (Waris redet), sowie nicht-diegetische Musik (ruhige, melancholische Streichmusik im Hintergrund, leitet nicht-diegetische Musik des Epilogs ein)

Ort: siehe E1

Figuren: siehe E2

Handlung: Waris schließt ihre Rede ab

Dialog: Waris: "Als ich ein Kind war, sagte ich ich will keine Frau werden. Warum, wenn es so schmerzhaft ist, und so unglücklich. Aber jetzt da ich erwachsen bin, bin ich stolz die zu sein die ich bin. Im Interesse von uns allen, lasst uns gemeinsam dafür kämpfen was es heißt eine Frau zu sein."

Anmerkungen: Waris blickt direkt in die Kamera -> Gefühl von Intensität, Direktheit. Waris hat tränenfeuchte Augen, schluckt schwer, ihre Mimik ist lebendig

Abstrakt (Deutsch)

Diese Masterarbeit, eingereicht an der Universität Wien im Studiengang Gender Studies, hat den Spielfilm "Wüstenblume" als Untersuchungsgegenstand. Der Film lief 2009 in den Kinos in Österreich, Deutschland und der Schweiz an. Auch in den U.S.A. war er ab 2011 zu sehen. Auf DVD ist "Wüstenblume" seit 2010 in Österreich erhältlich.

Aus feministisch postkolonialer Sichtweise wird eine Film- und Figurenanalyse zur Darstellung und Repräsentation der Hauptfigur Waris Dirie vollzogen. Dazu lautet die Forschungsfrage wie folgt: "Wie wird Differenz anhand der Entwicklung der Figur Waris im Spielfilm 'Wüstenblume' dargestellt und repräsentiert?". Es wird dabei stark auf den Aspekt von "Otherness" eingegangen.

Die Figur Waris durchlebt eine starke Entwicklung im Laufe des Films. Einzelne Schlüsselszenen, an verschiedenen Stellen des Films situiert, werden detailliert anhand Eders "Uhr der Figur" (2008) analysiert.

Der theoretische Rahmen umfasst hauptsächlich feministische Filmtheorie sowie feministische postkoloniale Theorie.

Zur Beantwortung der Forschungsfrage ist zu sagen, dass die Entwicklung der Figur Waris im Laufe des Films zeigt, dass Differenz veränderbar ist. Waris Wandel geht mit unterschiedlichen und wechselnden Zuschreibungen von Differenz einher. Während Waris in den Anfangsszenen soziale Inklusion innerhalb einer homogenen Gruppe erfährt, so kann sie in weiteren ausgewählten Schlüsselszenen als "The Other" erkannt werden. Es erfolgt eine binäre Trennung zwischen "Wir" und "die Anderen" auf Basis von Sprache, Kleidung, Herkunft, Kultur, Körper, race sowie Betroffenheit von FGC, welche aus eurozentrischer Sicht zugeteilt wird.

Daraus resultiert unter anderem die weiterführende Frage, wie die Filmfigur Waris anders dargestellt und repräsentiert werden hätte können, um feministisch postkolonialen Ansprüchen gerecht zu werden, die eurozentrische und koloniale Perspektiven ablehnen.

Abstract (English)

This Master Thesis written in the course "Gender Studies" at the University of Vienna is based on the film "Desert Flower" which was released in cinemas in Austria, Switzerland and Germany in 2009, as well as in the United States in 2011. "Desert Flower" has also been available on DVD in Austria since 2010.

The aim of this study is to critically analyse the film, specifically the representation of the main character Waris Dirie, from a feminist postcolonial point of view. In order to do so the main objective is to investigate in which ways difference is being represented through the main character Waris at different stages along the film, since Waris evolves in significant ways from beginning to end. Feminist postcolonial approaches focus on the issue of "Otherness".

My theoretical framework mainly consists of feminist film theory and feminist postcolonial theory.

In conclusion this study shows that difference in relation to "Otherness" is changeable within the film. In the very first few scenes Waris is portrayed as a member of a group, in which she is totally included, whereas key scenes 6-11, 22, 80 and 91 portray her as "The Other". There is a separation between "Us" and "Them" which is based on differences in language, clothing, origin, culture, body and race as well as difference in relation to FGC (Female Genital Cutting) due to eurocentric approaches.

These aspects are discussed in more detail in the chapters in which key scenes of the film have been examined through qualitative audiovisual analysis based on Eder's concept of "The clock of the character" (2008).

Lebenslauf

Birgit Coufal, geboren am 21. Juni 1985

Bildungsgang:

Volksschule Phorusgasse, 1050 Wien, 1991-1995

Gymnasium Rainergasse, 1050 Wien, 1995-2003 (Matura im Juni 2003 mit gutem Erfolg bestanden)

University of Wales Institute, Cardiff/UK, Bachelor of Arts in Broadcast Media and Popular Culture (Schwerpunkt Mediale Darstellung von Gender sowie Filmanalyse), 2004-2007 (Abschluss im Juni 2007)

Universität Wien, Master of Arts in Gender Studies, 2008 bis 2015

außeruniversitäre Tätigkeiten:

Voluntär*in beim Work Camp 'Peace Building and Conflict Transformation' von der NGO Kenya Voluntary Development über SCI Wien Ntimaru/Kenia, Februar 2010

Redaktionspraktikant*in bei an.schläge - Das feministische Magazin Wien, Februar bis April 2011

Nachhilfe/Mentoring eines minderjährigen Flüchtlings bei lobby.16 Wien, Jänner 2011 bis Jänner 2012

Österreichische Staatsmeister*in im Squash (2007-2015), beste Weltranglistenposition Nr. 52

Publikationsliste:

Coufal, Birgit (2009) *Cyborgs in "Videodrome" (1983) - Grenzverwischungen*. In: Bidwell-Steiner, Marlen und Wiedlack, Katharina Maria (Herausgeberinnen) (2009) *Gender, Science and Technology*, Referat Genderforschung der Universität Wien, Wien, 60-78

siehe auch:

http://gender.univie.ac.at/uploads/media/Reader_2009_GenderScienceTechnology.pdf

Coufal, Birgit (2011) *Die Schönheit und das Biest*. In: *Paradigmata - Zeitschrift für Menschen und Diskurse*, Ausgabe 5 - November 2011 (Schwerpunkt Kunst), Kulturverein Pangea, Wien, 19-21

kleinere Beiträge in der an.schläge - Das feministische Magazin, Februar bis Mai 2011, Wien