



universität  
wien

# MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Milieufilme im Fokus: Eine Definitionserweiterung von filmischen Milieustudien um den Genderaspekt anhand des Vergleichs von *Bande des Filles* (2014) und *Moonlight* (2016)“

verfasst von / submitted by

Melanie Thies

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of  
Master of Arts (MA)

Wien, 2023 / Vienna 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /  
degree programme code as it appears on  
the student record sheet:

UA 066 583

Studienrichtung lt. Studienblatt /  
degree programme as it appears on  
the student record sheet:

Masterstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Andrea Seier, Privatdoz. M.A.

# Inhaltsverzeichnis

|           |   |    |
|-----------|---|----|
| 1.        | Filmische Milieustudien und Geschlechterspezifika .....               | 1  |
| 2.        | Bande des Filles und Moonlight – ein Vergleich .....                  | 4  |
| 2.1.      | Methode und Vorgehensweise .....                                      | 4  |
| 2.2.      | Die Definition der filmischen Milieustudien .....                     | 8  |
| 2.3.      | Das gesellschaftliche Segment und soziale Mobilität im Film .....     | 10 |
| 2.3.1.    | Soziale Klasse, Habitus und Ortseffekte nach Pierre Bourdieu .....    | 10 |
| 2.3.2.    | Soziale Mobilität und Kapital in Bande des Filles.....                | 13 |
| 2.3.2.1.  | Der Erste Akt nach Syd Field .....                                    | 13 |
| 2.3.2.2.  | Der erste Akt nach Pierre Bourdieu .....                              | 14 |
| 2.3.2.3.  | Plot Point I nach Syd Field .....                                     | 16 |
| 2.3.2.4.  | Plot Point I nach Pierre Bourdieu .....                               | 18 |
| 2.3.2.5.  | Zweiter Akt nach Syd Field.....                                       | 18 |
| 2.3.2.6.  | Der zweite Akt nach Pierre Bourdieu.....                              | 20 |
| 2.3.2.7.  | Plot Point II nach Syd Field .....                                    | 21 |
| 2.3.2.8.  | Plot Point II nach Pierre Bourdieu und Lauren Berlant.....            | 22 |
| 2.3.2.9.  | Dritter Akt nach Syd Field.....                                       | 23 |
| 2.3.2.10. | Dritter Akt nach Pierre Bourdieu und Didier Eribon.....               | 24 |
| 2.3.3.    | Soziale Mobilität und Kapital in Moonlight: .....                     | 25 |
| 2.3.3.1.  | Erster Akt nach Syd Field.....  | 25 |
| 2.3.3.2.  | Erster Akt nach Pierre Bourdieu .....                                 | 27 |
| 2.3.3.3.  | Plot Point I nach Syd Field .....                                     | 30 |
| 2.3.3.4.  | Plot Point I nach Pierre Bourdieu .....                               | 30 |
| 2.3.3.5.  | Zweiter Akt nach Syd Field.....                                       | 31 |
| 2.3.3.6.  | Zweiter Akt nach Pierre Bourdieu .....                                | 32 |
| 2.3.3.7.  | Plot Point II nach Syd Field .....                                    | 33 |
| 2.3.3.8.  | Plot Point II nach Pierre Bourdieu .....                              | 34 |
| 2.3.3.9.  | Dritter Akt nach Syd Field.....                                       | 34 |
| 2.3.3.10. | Dritter Akt nach Pierre Bourdieu und Didier Eribon.....               | 36 |
| 2.3.4.    | Soziale Mobilität in Bande des Filles und Moonlight im Vergleich..... | 38 |
| 2.4.      | Geschlechtsspezifische Aspekte des Milieus: Sprache und Berufe .....  | 41 |
| 2.4.1.    | Rollengefüge, Sprache und Berufe in Bande des Filles.....             | 42 |
| 2.4.1.1.  | Das Viertel als ‚male Space‘ .....                                    | 42 |
| 2.4.1.2.  | Gewalt als Macht- und Unterdrückungsmechanismus.....                  | 47 |
| 2.4.1.3.  | Berufe in Bande des Filles .....                                      | 51 |

|            |  |     |
|------------|--|-----|
| 2.4.1.3.1. | Die mögliche Zukunft als Putzfachkraft .....                           | 52  |
| 2.4.1.3.2. | Das Mutterdasein als soziales Hindernis .....                          | 54  |
| 2.4.1.3.3. | Die Drogenbranche als Fluchtmöglichkeit .....                          | 56  |
| 2.4.1.4.   | Die Habitus-bedingte Sprache der Marieme .....                         | 58  |
| 2.4.2.     | Rollengefüge, Sprache und Berufe in Moonlight .....                    | 62  |
| 2.4.2.1.   | Liberty City als 'hyper-masculine environment' .....                   | 62  |
| 2.4.2.2.   | Gewalt als Mittel maskuliner Performativität .....                     | 67  |
| 2.4.2.3.   | Berufe in Moonlight .....  | 71  |
| 2.4.2.3.1. | Die Drogenbranche als maskulin-konnotierte Aufstiegsmöglichkeit .....  | 71  |
| 2.4.2.3.2. | Das Scheitern des Vaterdaseins .....                                   | 74  |
| 2.4.2.3.3. | Der Kochberuf als alternativer Lebensweg .....                         | 77  |
| 2.4.2.4.   | Die Habitus-bedingte Sprache des Chirons .....                         | 79  |
| 2.4.3.     | Gender, Sprache und Berufe im Vergleich .....                          | 83  |
| 2.5.       | Interkulturelle und soziale Räume der Milieus .....                    | 85  |
| 2.5.1.     | Milieuräume in Bande des Filles .....                                  | 88  |
| 2.5.1.1.   | Schauplätze der Banlieue als öffentlicher und Sozialisationsraum ..... | 88  |
| 2.5.1.2.   | Sozialisations- und öffentlicher Raum: Paris, Metro und die Mall ..... | 90  |
| 2.5.1.3.   | Der etwas andere private Raum: Das Hotelzimmer .....                   | 92  |
| 2.5.1.4.   | Konsumraum: Die Gastronomie .....                                      | 97  |
| 2.5.2.     | Milieuräume in Moonlight .....   | 99  |
| 2.5.2.1.   | Liberty City als Public Space .....                                    | 100 |
| 2.5.2.2.   | Konsumraum: Das Diner und das Restaurant .....                         | 101 |
| 2.5.2.3.   | Privater Raum: Der Wohnort und das Ersatz-Zuhause .....                | 106 |
| 2.5.2.4.   | Sozialisations- und öffentlicher Raum: Der Strand .....                | 111 |
| 2.5.2.5.   | Institutioneller Raum: Die Schule .....                                | 114 |
| 2.5.3.     | Milieuräume in Moonlight und Bande des Filles im Vergleich .....       | 117 |
| 3.         | Eine genderadaptierte Definition der Milieufilme .....                 | 119 |
|            | Abbildungsverzeichnis .....  | 126 |
|            | Quellenverzeichnis .....   | 127 |
|            | Abstrakt / Abstract .....  | 132 |

# 1. Filmische Milieustudien und Geschlechterspezifika

Hollywood Streifen, Dokumentarfilme, Thriller, soziale Dramen – filmische Milieustudien sind nicht an ein festes Genre gebunden, auch weisen sie inhaltlich nicht zwangsläufig bestimmte Plotmerkmale auf, die als ‚typisch‘ bezeichnet werden könnten. Sie widmen sich, wie der Name erahnen lässt, aber der Darstellung eines bestimmten Milieus, spiegeln einzelne Segmente der Gesellschaft wider und repräsentieren diese filmisch. Das besagt auch die offizielle Definition des Lexikons für Filmbegriffe der Universität Kiel, welches als das „größte Sachlexikon des Films weltweit“<sup>1</sup> gilt:

„Genre, das sich weniger auf die psychologische Darstellung von Individuen und deren Konflikte einlässt als auf die Analyse eines bestimmten Segments der gegenwärtigen Gesellschaft (in urbanen Umgebungen spricht man auch von ‚Quartierstudie‘). Oft steht eine Institution oder ein anderer Ort der öffentlichen Begegnung wie Kneipe, Frisiersalon, Fischmarkt, Arbeitsamt oder Redaktion samt dem dazugehörigen Spektrum einschlägiger Typen im Zentrum. Sie ist in der Regel einem realistischen Stil verpflichtet, der in der Inszenierung von sprachlichen Jargons, beruflichen Eigenheiten, Insider- Informationen und einer spezifische[n] Atmosphäre zum Ausdruck kommt. Oft wird an Originalschauplätzen und nicht selten mit Laiendarstellern gedreht. Eine ganze Reihe von Filmen, die ursprünglich gar nicht als Milieustudien gedacht waren, erweisen sich mit zunehmender historischer Distanz zum Zeitpunkt ihrer Entstehung und der Unvertrautheit mit alltäglichen Lebensbedingungen und -formen als ‚Milieustudien zweiter Ordnung‘.“<sup>2</sup>

Die Definition der filmischen Milieustudie des Lexikons für Filmbegriffe umfasst eine Vielzahl von Merkmalen, die es zulassen, Filme als Milieustudien zu kennzeichnen: Die Analyse eines gesellschaftlichen Segments, originale Schauplätze sowie öffentliche Orte, ein realistischer Stil, sprachliche sowie berufliche Eigenschaften der Figuren oder aber die Atmosphäre.<sup>3</sup> Nicht zu leugnen ist hierbei die Tatsache, dass die oben genannte Definition dennoch sehr oberflächlich gehalten ist – insbesondere scheint ein durchaus relevanter Aspekt der Film- und Medienwissenschaft zu fehlen: Genderspezifität.

Denn auch, wenn die Definition den Individualitätsanspruch der Milieustudien benennt, wird nicht weiter auf etwaige geschlechterspezifische Differenzierungen eingegangen. Tatsächlich erscheint es eher so, als spielten diese für die Milieustudien keinerlei Rolle. Das Fehlen der Erwähnung von genderspezifischen Eigenschaften führt somit zu der Annahme, dass Milieustudien unabhängig von Gender stets gleich definiert werden können.

Auf dieser Basis soll sich meine Masterarbeit der Thematik der Genderdifferenzen in Milieufilmen widmen und die Relevanz dieser anhand der in der Definition gegebenen Aspekte untersuchen. Ein Vergleich zweier Filme soll dabei durch die Arbeit führen: Hierbei

---

<sup>1</sup> Universität Kiel, *Das Lexikon der Filmbegriffe*, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/>, 19. 02. 2023.

<sup>2</sup> Philipp Brunner, „Milieustudie“, *Das Lexikon der Filmbegriffe*, hg. v. Universität Kiel, Kiel: Universität Kiel 2022, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:milieustudie-2741>, 27. 03. 2022.

<sup>3</sup> Vgl. ebd.

wird je ein Film mit männlicher sowie einer mit weiblicher Hauptfigur gewählt, um mögliche Unterschiede herauszukristallisieren. Die Forschungsfrage lautet daher: Inwiefern weisen Milieufilme je nach Geschlecht der Hauptfiguren definitionstechnische Differenzen auf und wie lassen sich diese nutzen, um die Definition des Filmlexikons sinnvoll zu erweitern? Das Ziel ist hierbei, anhand des Vergleichs die Unterschiede zwischen der milieutechnischen Geschlechterdarstellung der beiden Filme zu verdeutlichen und die Definition von filmischen Milieustudien an diese anzupassen. Dafür soll anhand der Analyseergebnisse eine allgemeingültige und detailliertere Definition verfasst werden, die nur im Falle von gravierenden Unterschieden zwischen den Geschlechtern differenzieren soll.

Gelingen soll dies durch die Gegenüberstellung der beiden Filme *Moonlight* (2016) von Barry Jenkins sowie *Bande des Filles* (2014) von Céline Sciamma. Beide Filme zeigen inhaltlich das Aufwachsen und die Lebensumstände zweier junger Personen, die in von Armut gezeichneten Vierteln aufwachsen und mit ihrem familiären sowie sozialen Umfeld zu kämpfen haben. Sie entwickeln sich innerhalb dieser sozialen Konstrukte und weisen ähnliche filmische Motive auf: Drogen, Blackness, sexuelles Erwachen, Gewalt, Bandendynamiken und viele mehr. Beide Filme wurden zudem an Originalschauplätzen gedreht und sind teils mit Laiendarsteller:innen besetzt. Obwohl diese inhaltlich zunächst Parallelen aufweisen, entwickeln sich die Filme im Laufe des Plots in unterschiedliche Richtungen: Auf diffizile, aber auch differente Weise wird die soziale Mobilität der Figuren vorangetrieben, geformt und eingeschränkt, aber auch auf filmischer Ebene z.B. durch die Einstellungsgrößen oder Perspektiven weisen die Filme eine Vielzahl an Unterschieden auf. Ebendiese unterschiedlichen Aspekte, die gleichzeitig den Filmrealismus vorantreiben, unterstreichen die Gegenstände als geeignete Vergleichsobjekte: Denn gerade, weil Filme unabhängig von Genre und Plot als filmische Milieustudien definiert werden können, sind *Bande des Filles* und *Moonlight* als soziale Dramen, die zur ähnlichen Zeit veröffentlicht wurden und inhaltlich zunächst ähnlich klingen, höchstinteressant, um die Definition innerhalb eines Vergleichs zu erweitern, und so zu sehen, an welchen Stellen die Definition abhängig von Gender differenziert werden müsste. Um jedoch einen Vergleich aufstellen zu können, bedarf es zunächst Vergleichskriterien, welche im Laufe der Arbeit anhand der Definition des Filmlexikons identifiziert werden. So ergeben sich folgende Überkapitel: Die Analyse des sozialen Segments (Vgl. 2.3), Spezifika des Milieus wie Rollengefüge, Sprache sowie Berufe (vgl. 2.4) und interkulturelle wie soziale Orte im Film (vgl. 2.5). Das genaue Verständnis über das Milieu, dessen Dispositionen, berufliche sowie sprachliche Eigenschaften und dessen relevante Räume sollen dabei im Vordergrund stehen und helfen, die Geschlechterdifferenzen anhand der Protagonist:innen zu identifizieren.

Begonnen mit dem sozialen Segment, d.h. der Analyse des Milieus und der Klassen (vgl. Kapitel 2.4), soll nach einer kurzen theoretischen Einführung (vgl. 2.3.1) mithilfe von Pierre Bourdieus Kapital-, Habitus-, Ortseffekte- und Klassenbegriff die soziale Mobilität der Protagonist:innen untersucht werden. Um dies zu ermöglichen, wird zunächst Syd Fields Drei-Akt-Prinzip angewandt, um *Bande des Filles* inhaltlich sowie aufbautechnisch zu analysieren (vgl. 2.3.2). Dieses besagt, dass sich jedes Drehbuch und damit auch jeder Film in drei Akte einteilen lässt, welche durch sogenannte Plot Points am Ende des ersten sowie des zweiten Aktes strukturiert werden.<sup>4</sup> Mithilfe dieser Analyse können im Folgenden für jeden Akt und jeden Plot Point Schritt für Schritt alle sozialen Aspekte Bourdieus analysiert werden und folgend gleichermaßen bei *Moonlight* angewandt werden (vgl. 2.3.3), um die Erkenntnisse beider Filme anschließend gegenüberzustellen (vgl. 2.3.4). Dabei soll klar werden, welche Dispositionen die dargestellten Milieus innehaben, wie sich die soziale Mobilität auf Basis des Kapitals gestaltet und ob es Aufstiegsmöglichkeiten gibt, bzw. wie diese genutzt werden. Im nächsten Schritt soll auch das nächste Definitionskriterium betrachtet werden: Geschlechterspezifische Aspekte des Milieus wie Sprache und Berufe (vgl. 2.4). Auch wenn der Genderaspekt an sich nicht in der Definition genannt wird, ist dieser relevant für die genauere Analyse der Spezifika und soll anhand der Rollengefüge von Mann und Frau zunächst in *Bande des Filles* (Vgl. 2.4.1) verdeutlicht werden. Hierfür wird das Viertel als geographischer sowie sozialer Ort, bzw. als ‚male Space‘ (vgl. 2.4.1.1) genauer untersucht, sowie die Anwendung von Gewalt als Machtinstrument (vgl. 2.4.1.2), um soziale Stellungen und Rollengefüge zu manifestieren.

Fortgeführt wird dies mit den dargestellten Berufen des Milieus in *Bande des Filles* (vgl. 2.4.1.3), die sich als Putzfachkräfte, Mütter, bzw. Hausfrauen sowie Drogendealer:innen zusammenfassen lassen. Alle drei Berufsgruppen stehen in Zusammenhang mit der Protagonistin und bieten ihr eine mögliche Zukunft mit unterschiedlichen Aufstiegsmöglichkeiten und milieuspezifischen Konnotationen, die deutlich werden sollen. Aber auch die sprachliche Ebene des Milieus soll in Kapitel 2.4.1.4 betrachtet werden und weniger die linguistischen Feinheiten als den Nutzen und den Habitus-bedingten Wandel der Protagonistin untersuchen.

Folgend wird dasselbe Vorgehen bei *Moonlight* angewandt: Begonnen wird hier mit dem Viertel Liberty City, welches unter dem Aspekt der Hyper-Maskulinität betrachtet werden soll (vgl. 2.4.2.1), um kurz darauf ebenfalls die Gewaltanwendung als Mittel maskuliner Performance zu analysieren (vgl. 2.4.2.2). Auch hier werden die Berufsgruppen im Film genauer unter die Lupe genommen und in Drogendealer:innen, das Vaterdasein sowie dem Kochberuf unterschieden (vgl. 2.4.2.3). Die Habitus-bedingte Sprache soll in Kapitel 2.4.2.4 betrachtet werden und hier vor allem Fokus auf die Sprachlosigkeit des Protagonisten im

---

<sup>4</sup> Syd Field, „Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch“, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1991, S. 1-231.

Kontext der gender- sowie sozialen Spezifika des Milieus legen. Anschließend werden jene Analyseergebnisse des Kapitels 2.4 gegenübergestellt und miteinander verglichen.

Als letztes großes Vergleichskriterium folgt die Untersuchung der interkulturellen sowie sozialen Räume, die das Milieu als geographisches Feld ausmachen. Erneut begonnen mit *Bande des Filles* gestalten sich diese wie folgt: Die Schauplätze der Banlieue als öffentlicher Raum (vgl. 2.5.1.1), die Metro, Mall und die Großstadt als öffentlicher Sozialisationsraum (vgl. 2.5.1.2), der private Raum des Hotelzimmers (vgl. 2.5.1.3) und der Konsumraum der Gastronomie (vgl. 2.5.1.4). Hierbei ist das Hauptziel die Bedeutung der einzelnen Räume für Protagonist:in und Milieu herauszukristallisieren und diese ebenfalls in den Kontext der genderspezifischen- sowie sozialen Dispositionen des Films zu setzen. Dasselbe Vorgehen wird dann wiederum auch bei *Moonlight* angewandt und lässt sich in folgende Räume unterteilen: Liberty City als Public Space (vgl. 2.5.2.1), das Diner und das Restaurant als Konsumraum (vgl. 2.5.2.2), der Wohnort und das Ersatzzu Hause als privater Raum (vgl. 2.5.2.3), der Strand als öffentlicher Sozialisationsraum (vgl. 2.5.2.4) sowie der institutionelle Raum der Schule in Kapitel 2.5.2.5. Auch diese Ergebnisse werden anschließend in einem Vergleich (vgl. 2.5.2) gegenübergestellt, um Genderdifferenzen zu verdeutlichen. Abschließend wird in der Conclusio (vgl. 3) mithilfe der jeweiligen Zwischenergebnisse eine neue Definition aufgesetzt, die all jene analysierten Genderspezifika berücksichtigt und die analysierten Milieuspezifika allgemeingültig zusammenfasst.

## **2. Bande des Filles und Moonlight – ein Vergleich**

### **2.1. Methode und Vorgehensweise**

Die Grundvoraussetzung für die Auswahl dieser Gegenstände ist die Einordnung der Filme als filmische Milieustudien, d.h. Filme, die sich der Darstellung bestimmter Milieus widmen. Um die Auswahl weiterhin einzuschränken, wurde sich auf den zeitlichen Rahmen des 21. Jahrhunderts festgelegt, auch da die gesellschaftlichen Konstrukte, Darstellungen und Themen für die Gegenwart relevanter erscheinen und repräsentativer sind. Außerdem sollten sich die Filme wie bereits erwähnt im Geschlecht der Protagonist:innen unterscheiden. So fiel die Wahl auf den französischen Film *Bande des Filles* von Céline Sciamma aus dem Jahr 2014 sowie den Oscar-prämierten Film *Moonlight* von Barry Jenkins aus dem Jahr 2016. Anmerkend soll hier betont werden, dass die Unterscheidung dieser Masterarbeit der Geschlechter in männlich und weiblich nicht andere Formen von Gender ausschließen oder gar diskriminieren soll, sondern lediglich auf den zugrundeliegenden filmischen Eigenheiten der Figuren basiert. Der Inhalt der beiden ausgewählten Filme wird im weiteren Verlauf der Arbeit als gegeben betrachtet.

Während die Originalfassung von *Moonlight* in Englisch verwendet wird, wird aufgrund fehlender französischer Sprachkenntnisse auf die deutsche Übersetzung von *Bande des Filles* zurückgegriffen und Zitate in Deutsch angegeben. Hierbei kann es zu einer bedingten Verzerrung des Ausgangsmaterial kommen, welche die inhaltliche Analyse jedoch nicht behindern soll, da selbst im sprachlichen Teil der Arbeit (vgl. 2.4.1.4 und 2.4.2.4) der Fokus nicht auf den linguistischen Eigenschaften der Sprache liegen, sondern auf der Verwendung, bzw. der nicht-Verwendung dieser.

Da die drei Überkapitel des Vergleichs sich in ihren zu analysierenden Aspekten sehr unterscheiden, werden auch verschiedene Vorgehensweisen innerhalb der Arbeit angewandt. Für das erste Überkapitel, die Analyse des sozialen Segments (vgl. 2.3), sollen zunächst mit Syd Fields Plotanalysevorgehen aus seinem Werk *Das Handbuch zum Drehbuch* (1993) beide Filme plotanalytisch untersucht werden. Field teilt einen jeden ‚guten Film‘ in drei Akte sowie zwei Plot Points auf: Exposition, Plot Point 1, Konfrontation, Plot Point 2 und Auflösung:<sup>5</sup>

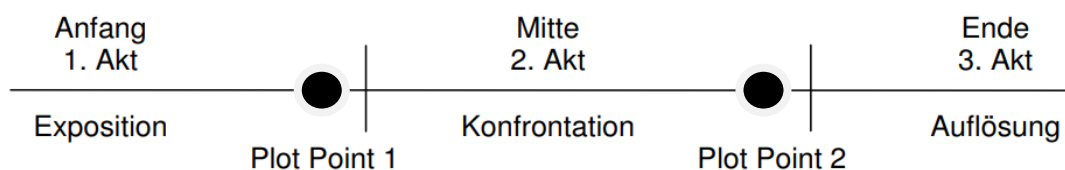


Abbildung 1 Filmischer Plotaufbau nach Syd Field: Bildquelle eigenproduziert.

Die Exposition dient nach Field als einführendes Element der Diegese und stellt sowohl Protagonist:innen als auch Handlungsort, Zeit, Lebenssituation, Vorgeschichte, Milieu und Ausgangssituation visuell oder auditiv dar.<sup>6</sup> Am Ende des ersten Aktes wird der erste Plot Point positioniert, welcher allgemein als Wendepunkt bezeichnet wird und meist als überraschendes Ereignis, die Erzählung in eine bestimmte Richtung dreht. Dabei handelt es sich oftmals um eine Entscheidung, die die Protagonist:innen treffen müssen oder den Erhalt einer ausschlaggebenden Information, die eine Umorientierung der Figuren bewirkt.<sup>7</sup> Der erste Plot Point ist somit auch ein überleitendes Mittel zum zweiten Akt, der Konfrontation, welche mittels dem Fundament des ersten Aktes dazu dient, die Hauptfiguren mit den neuen Herausforderungen und antagonistischen Bedingungen als „leitender Handlungskern“<sup>8</sup> interagieren zu lassen.<sup>9</sup> Am Ende des zweiten Aktes folgt schließlich der Plot Point 2, ein weiterer Wendepunkt und einleitendes Element für den dritten Akt, die Auflösung und den

<sup>5</sup> Vgl. Field, S.11.

<sup>6</sup> Vgl. Thomas Borrmann, „Die Dramaturgie des populären Films“, Thomas Bohrmann/Werner Veith/Stephan Zöller, *Handbuch Theologie und Populärer Film*, Band 1, Paderborn: Ferdinand Schöningh 2020, S. 16.

<sup>7</sup> Michaela Krützen, „Dramaturgie des Films“, Berlin: Fischer Taschenbuch 2004, S. 111.

<sup>8</sup> Vgl. Borrmann, S. 17.

<sup>9</sup> Vgl. Field, S. 12.



Höhepunkt der Erzählung. Im dritten Akt stellt sich die Hauptfigur meist jener antagonistischen Kraft in einem physischen oder psychischen „Endkampf“<sup>10</sup>, welcher über das Verbleiben der Figuren entscheidet. Die zentralen Fragen sowie Hindernisse werden hierbei beantwortet oder überwunden, alle Handlungsstränge geschlossen und die Erzählung zirkulär zum Ausgangspunkt zurückgeführt.<sup>11</sup>

Diese Aufteilung der Handlung soll im Folgenden sowohl auf *Bande des Filles* als auch auf *Moonlight* angewandt werden, um allumfassend über den Plot der Filme sprechen zu können und die soziale Mobilität der Figuren vollumfänglich erkenntlich zu machen. Dazu werden jene analysierten Akte im nächsten Schritt erneut analysiert, jedoch unter dem Aspekt des sozialen *Klassen-* und *Kapitalbegriffs* des Soziologen Pierre Bourdieu, welche noch genauer in Kapitel 2.3.1 erläutert werden sollen. Durch die Kombination der inhaltlichen Analyse gelingt es so auch den Kapitalwandel der Figuren genaustens zu betrachten. Außerdem sollen weitere soziologischen Begriffe Bourdieus wie der des *Habitus* oder der *Ortseffekte* betrachtet und mit anderen Texten ergänzt werden: So werden zum Beispiel Didier Eribons *Rückkehr nach Reims* (2016) oder Lauren Berlants *Grausamer Optimismus* (2011) für eine genauere Analyse herbeigezogen und an gegebener Stelle erläutert, um nicht nur die soziale Mobilität, sondern auch das soziale Segment, in welchem jene Mobilität stattfindet, sowie dessen Bedingungen, Gegebenheiten und Dispositionen untersuchen zu können.

Für das zweite sowie dritte Kapitel (vgl. 2.4 und 2.5) hingegen wird ein anderer methodischer Zugang gewählt. Zwar wird sich dabei ebenfalls auf die Inhaltsanalyse des Kapitels 2.3 gestützt, jedoch wird hier mit der Analyse einzelner Filmausschnitte gearbeitet und diese mit Ralf Michael Fischers *Filmanalyse* (2003) kameraspezifisch analysiert, um nicht nur die inhaltliche Ebene abzudecken, sondern auch zu zeigen, wie die Genderspezifika ästhetisch im Film dargestellt werden. Der Kunsthistoriker verbindet in seiner Publikation kunsthistorische Elemente mit denen der Filmwissenschaft und setzt sich mit dem filmischen Ausdruck als Kunstform auseinander.<sup>12</sup> Dabei legt er besonderen Fokus auf die Beschreibung jener Dreharten als „Fundament jeder Interpretation“<sup>13</sup>. Er verknüpft Elemente der *Mise-en-Scène* und *Mise-en-Cadre*, ermöglicht so die Interpretation der gezeigten Inhalte mit denen des „Prozess des Filmemachens“<sup>14</sup> und offenbart diese in der Montage, welche alle Einstellungen eines Films miteinander verbindet und als großes Ganzes analysierbar werden lässt.<sup>15</sup> Bei der Analyse der *Mise-en-Cadre* setzt Fischer besonderen Fokus auf Einstellungsgrößen, Perspektiven sowie Kamerabewegungen, was auch in dieser Arbeit von

---

<sup>10</sup> Vgl. Borrmann, S. 18.

<sup>11</sup> Vgl. Field, S. 12.

<sup>12</sup> Ralf Michael Fischer, „Filmanalyse“, *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 10/2003, Köln: Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2003, S.1.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> A. a. O., S.2.

<sup>15</sup> Vgl. ebd.

größter Relevanz sein soll. Dabei werden vorrangig die Einstellungsgrößen Weitaufnahme, Totale, Halbtotale, Halbnahaufnahme, Nahaufnahme, Großaufnahme sowie Detailaufnahme (vgl. Abbildung 2) und ihre Wirkung in Sachen Nähe, bzw. Distanz zur Kamera betrachtet und gegebenenfalls mit den Elementen der Kamerabewegtheit, d.h. Begleitfahrten, Verfolgungsfahrten, 180°-, bzw. 360°-Passierschwenke, Ranfahrten und Begleitschwenke ergänzt, um dann Rückschlüsse auf die zu untersuchenden Aspekte zu geben.<sup>16</sup> Aber auch die Perspektive mit Horizontalsichten auf Augen-, Bauch- und Fußhöhe, Vogelperspektive, Auf- sowie Untersicht und die Froschperspektive sollen berücksichtigt werden.<sup>17</sup> Bei außergewöhnlichen filmischen Merkmalen werden auch Elemente der Farbtheorie von Anton Fuxjäger mit in die Analyse einbezogen.<sup>18</sup>

*Schaubild 1: Einstellungsgrößen*  
 Weitaufnahme: Ausgedehnte Landschaft, in der Menschen verschwindend klein sind  
 Totale: Gesamter Handlungsraum  
 Halbtotale: Teil des Handlungsraums  
 Halbnahaufnahme: Mensch, in der Vertikalen bildfüllend oder unten leicht angeschnitten  
 Amerikanisch: Mensch vom Kopf bis zum Oberschenkel  
 Nahaufnahme: Mensch vom Kopf bis zur Mitte des Oberkörpers  
 Großaufnahme: Kopf eines Menschen  
 Detail: z. B. Teile eines menschlichen Gesichts

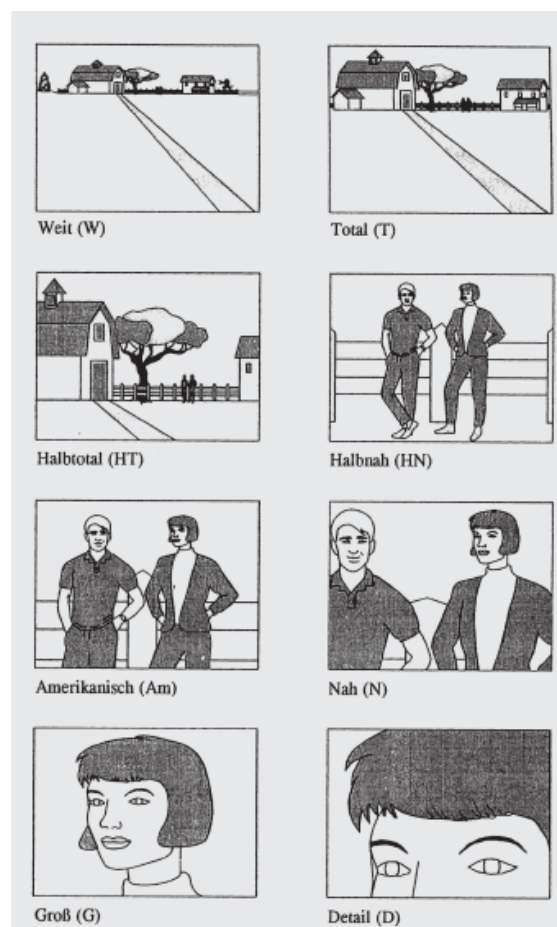


Abbildung 2 Einstellungsgrößen der Kamera in Ralf Fischers Filmanalyse: Fischer, Ralf Michael: „Filmanalyse“, Kunsthistorische Arbeitsblätter 10/2003, Köln: Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2003, S.2

Im zweiten Überkapitel 2.4 Genderspezifika des Milieus: Rollen, Sprache und Berufe werden diese Erkenntnisse anschließend mit Bourdieus geschlechterspezifischen Habitus Theorie verglichen, welche im genannten Kapitel näher erläutert wird. Aber auch Judith Butlers

<sup>16</sup> Vgl. Fischer, S.2.

<sup>17</sup> Vgl. a. a. O., S. 3

<sup>18</sup> Vgl. Anton Fuxjäger, „Einführung in die Filmfarbenanalyse“, *Filmanalyse.at*, tfm – Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft, Universität Wien, <https://filmanalyse.at/gastbeitraege/farbe/>, 19. 02. 2023.

Performativitätsbegriff oder die Bedeutung der toxischen Maskulinität werden im genannten Kapitel genutzt,<sup>19</sup> um Rückschlüsse auf die geschlechterspezifische Rollenverteilung, die Nutzung von Gewalt und milieuspezifische Berufe treffen zu können.

Im dritten Überkapitel 2.5, welches sich den *interkulturellen sowie sozialen Räumen* und ihren Bedeutungen im Film widmet, wird zwar ebenfalls Fischers *Filmanalyse* angewandt, diese anschließend jedoch mithilfe von Gill Valentine und Agneta Piekuts Einstufungsmöglichkeiten von geographischen Spaces in öffentlichen, privaten, institutionellen, Konsum- sowie Sozialisationsraum eingeteilt und interpretiert.<sup>20</sup> Auch dieser Theorieteil wird im gegebenen Kapitel 2.5 näherbetrachtet und soll hier zunächst außenvorgelassen werden. All jene Ergebnisse werden dann im abschließenden Teil der Arbeit zusammengeführt und für die Erweiterung der Definition genutzt.

## 2.2. Die Definition der filmischen Milieustudien

Als Grundlage der Masterarbeit soll wie bereits erwähnt die Definition des Filmlexikons der Universität Kiel gelten. Als das „größte Sachlexikon des Films weltweit“<sup>21</sup>, bedient es nicht nur eine breite Auswahl an Filmbegriffen, sondern widmet sich auch explizit filmischen Milieustudien sowie ähnlichen Genres wie beispielsweise *Quartierstudien*.<sup>22</sup> Außerdem verschreibt sich das Filmlexikon ständiger Aktualität, d.h. es widmet sich der weiterführenden Recherche und sieht die Forschung für keine der Begrifflichkeiten als finalisiert an.<sup>23</sup> So wurde der Eintrag zur Milieustudie vom Verfasser Philipp Brunner erst im Februar 2022 aktualisiert. Dieser Eintrag ist oben aufgeführt und soll für den weiteren Verlauf der Arbeit als aktuell gelten. Um die Definition nun als Grundlage für die Kriterien des Vergleichs verwenden zu können, müssen diese zunächst herausgearbeitet werden. So wird im Folgenden entlang der Definition gearbeitet, um Kriterien zu identifizieren oder gegebenenfalls zusammenzufassen:

„Genre, das sich weniger auf die psychologische Darstellung von Individuen und deren Konflikte einlässt als auf die Analyse eines bestimmten Segments der gegenwärtigen Gesellschaft [...]“<sup>24</sup>

Als erster Gesichtspunkt wird der Fokus auf die Analyse eines gesellschaftlichen Segments gelegt, während psychologische Aspekte sowie individuelle Konflikte als eher irrelevant gelten. Daher soll ebendiese Analyse des Segments als erster Vergleichspunkt betrachtet

---

<sup>19</sup> Vgl. Judith Butler, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay In Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal*, Vol. 40, Band 4, The Johns Hopkins University Press 1988, S. 519-531.

<sup>20</sup> Vgl. Agneta Piekut/Gill Valentine, „Spaces of encounter and attitudes towards difference. A comparative study of two European cities“, *Social Science Research*, University of Sheffield 2017, S. 175–188.

<sup>21</sup> Universität Kiel, *Das Lexikon der Filmbegriffe*, 17. 02. 2023.

<sup>22</sup> Vgl. ebd.

<sup>23</sup> Vgl. Universität Kiel, *Das Lexikon der Filmbegriffe*, 17. 02. 2023

<sup>24</sup> Brunner, „Milieustudie“, 19. 02. 2023.

und insbesondere auf das dargestellte Milieu eingegangen werden, indem dieses genauer definiert wird, aber auch Aspekte wie Klassenzugehörigkeit, Kapital, soziale Mobilität sowie weitere Aspekte als Vergleichskriterium untersucht werden, um genauere Details für die Definition zu liefern.

„Oft steht eine Institution oder ein anderer Ort der öffentlichen Begegnung wie Kneipe, Frisiersalon, Fischmarkt, Arbeitsamt oder Redaktion samt dem dazugehörigen Spektrum einschlägiger Typen im Zentrum.“<sup>25</sup>

Als zweiter Aspekt, und somit auch als zweites Vergleichskriterium, werden die Orte eines Milieus in den Vordergrund gerückt: Den diegetischen Orten wird somit eine Rolle innerhalb der filmischen Milieustudien zuteil, welche genauer analysiert werden soll. Dabei soll vor allem darauf geachtet werden, ob die in der Definition genannten Orte vertreten sind, welche Bedeutung sie einnehmen, aber auch vor allem auf Ähnlichkeit und Unterschiede verwiesen werden, die die beiden Filme aufweisen, um anschließend genderspezifisch betrachtet und ergänzt zu werden.

„Sie ist in der Regel einem realistischen Stil verpflichtet, der in der Inszenierung von sprachlichen Jargons, beruflichen Eigenheiten, Insider- Informationen und einer spezifische Atmosphäre zum Ausdruck kommt. Oft wird an Originalschauplätzen und nicht selten mit Laiendarstellern gedreht.“<sup>26</sup>

Der dritte Vergleichspunkt ergibt sich aus der Nennung der sprachlichen Jargons und der beruflichen Eigenschaften und soll unter dem Aspekt der Genderspezifischen Aspekte der Milieus laufen und anhand der Protagonist:innen betrachtet werden. Auch wenn es sich an dieser Stelle anbieten würde, die „spezifische Atmosphäre“<sup>27</sup> ebenfalls zu untersuchen, soll innerhalb dieser Arbeit davon abgesehen werden, da diese eine weit cineastischere Ebene eröffnen würde und nur mangelhaft mit den anderen Analyseobjekten harmonieren würde.

„Eine ganze Reihe von Filmen, die ursprünglich gar nicht als Milieustudien gedacht waren, erweisen sich mit zunehmender historischer Distanz zum Zeitpunkt ihrer Entstehung und der Unvertrautheit mit alltäglichen Lebensbedingungen und -formen als ‚Milieustudien zweiter Ordnung‘.“<sup>28</sup>

Dieser Teil der Definition soll für die nachfolgende Analyse keine Rolle spielen, da keine filmspezifischen Merkmale genannt werden, die für die Genderspezifität der Filme relevant ist. Viel eher wird hier auf die Vielfältigkeit der Filme verwiesen, sowie die Tatsache, dass Milieufilme nicht immer mit der Absicht gedreht werden müssen, Milieus darzustellen, diese aber aufgrund des Plots und der Drehart, dennoch als solche gelten können. Somit bestehen die drei Kriterien des nachfolgenden Filmvergleichs aus der Analyse des gesellschaftlichen Segments, der filmischen Milieuorte, sowie der milieutechnischen Genderspezifika.

---

<sup>25</sup> Brunner, „Milieustudie“, 19. 02. 2023.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd.

## 2.3. Das gesellschaftliche Segment und soziale Mobilität im Film

„Das meritokratische Versprechen eines sozialen Aufstiegs durch Leistung ist ein grundlegendes Narrativ westlicher liberaler Gesellschaften.“<sup>29</sup>

Umso weniger überraschend ist es, dass das Versprechen vom sozialen Aufstieg auch seinen Weg in die Kunst-, Literatur- Medien- und Filmwelt gefunden hat. Seit spätestens 1990 ist die Meritokratie ein beliebtes und wiederkehrendes Motiv und Narrativ für cineastische Werke:<sup>30</sup> Filme wie *La Promesse* (2009), *Parasite* (2019) oder nicht zuletzt *Sonne und Beton* (2023) stellen die Lebensbedingungen, Milieus, Herausforderungen und Habitusformen ausgewählter Klassen und Schichten auf unterhaltsame sowie emotionale Art und Weise dar. Die Kulturwissenschaftlerin Lauren Berlant hat hierbei den Begriff des „Kino des Prekären“<sup>31</sup> geprägt, und bemerkt, dass das gegenwärtige Kino stark geprägt von Dynamiken der Prekarisierung ist und ästhetische sowie narrative Neuerungen mit sich bringt.<sup>32</sup> Es geht vor allem darum, das Ausbleiben eines sozialen Aufstiegs zu visualisieren und die soziale Immobilität darzustellen, während nach wie vor der Traum vom besseren Leben, sog. „Good Life Fantasies“<sup>33</sup> gegeben ist und selbst zur Herausforderung wird.<sup>34</sup> Die soziale Mobilität im Film soll somit innerhalb dieses Kapitels anhand der beiden ausgewählten Filme genauer analysiert werden. Da die Definition aus dem Filmlexikon lediglich von der Darstellung eines sozialen Segments spricht, soll diese mithilfe von Pierre Bourdieus Klassenbegriff genauer analysiert werden.

### 2.3.1. Soziale Klasse, Habitus und Ortseffekte nach Pierre Bourdieu

Pierre Bourdieu definiert die soziale Welt in Form eines mehrdimensionalen Raums, welcher sich durch konkrete Verteilungs- und Unterscheidungsmerkmale charakterisiert.<sup>35</sup> Dabei werden alle Akteur:innen, welche sich durch diesen Raum bewegen nach ihrer „relativen Stellung“<sup>36</sup> darin anhand von verschiedenen Sorten von Kapitalen kategorisiert, die ausschlaggebend für ein gewisses Kräfteverhältnis sind. Diese Formen des Kapitals sind in ihrer Quantität und durch ihre Veränderbarkeit somit auch ausschlaggebend für einen Klassenauf- sowie abstieg und Fundament der sozialen Mobilität: Das ökonomische Kapital beinhaltet dabei finanzielle Mittel, die zur Verfügung stehen, um einen gewissen

---

<sup>29</sup> Andrea Seier/Stephan Trinkaus, „Vom Ausbleiben des Aufstiegs und der Krise als Dauer: Szenen sozialer Im/Mobilität im postmeritokratischen Kino der Gegenwart“, *Gender – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, Heft 3, 2021, S.76.

<sup>30</sup> Vgl. ebd.

<sup>31</sup> Seier/Trinkaus, S.77.

<sup>32</sup> Vgl. ebd.

<sup>33</sup> Lauren Berlant, „Cruel Optimism“, Durham, London: Duke University Press 2011.

<sup>34</sup> Ebd.

<sup>35</sup> Vgl. Pierre Bourdieu, „Sozialer Raum und Klasse“, *Leçon sur la leçon*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag 2016, S. 16.

<sup>36</sup> A. a. O., S. 10.

Lebensstandard zu kreieren.<sup>37</sup> Das kulturelle Kapital entspricht der erhaltenen Bildung sowie dem kulturellen Zugang, der von Kindheit an genossen wurde, im Sinne von Museen- oder Theaterbesuchen oder andere kulturellen Institutionen.<sup>38</sup> Aber auch das soziale Kapital ist von Relevanz und inkludiert das Netzwerk an Personen, in welchem man sich fortbewegt, bzw. welches man um sich herum vorfindet oder aufbaut.<sup>39</sup> Dazu zählen beispielsweise Bekanntschaften zu wohlhabenden Leuten, oder auch das soziale Umfeld, z.B. in ärmeren Stadtteilen, Gangs oder Schulen. Die letzte Form des Kapitals, welches Bourdieu nennt, ist das symbolische Kapital. Dieses thematisiert vor allem Statussymbole, aber auch die Reputation und das Ansehen, welches genossen oder erarbeitet wird.<sup>40</sup> Bourdieu besagt, je nachdem welches der genannten Kapitale in den jeweiligen sozialen Feldern vermehrt vertreten ist, besitzen diejenigen Akteur:innen mit dem höchsten Kapital auch die besseren, bzw. besten Chancen für einen sozialen Aufstieg.<sup>41</sup> Die soziale Stellung definiert sich daher am individuellen Kapitalbesitz innerhalb der einzelnen Felder. Entscheidend sind daher die Zusammensetzung sowie der Gesamtumfang des Kapitals.<sup>42</sup> Bourdieu spricht an dieser Stelle auch von „fraglichen Feldern“<sup>43</sup>, da sich die Kapitale stets verschieben können und nur temporär Auskunft über die internen Kräfteverhältnisse eines Feldes geben können. Davon ausgehend nehmen die Akteur:innen eine bestimmte Stellung im Raum ein, welche sich durch ähnliche Interessen, Praktiken oder politische Denkweisen innerhalb eines Feldes verdeutlichen, wobei auch dies nicht unveränderlich ist, da es allen Akteur:innen freisteht, die Annäherung an die Nächsten im Raum abzulehnen oder die Annäherung an die am weitesten Entfernten anzuvisieren.<sup>44</sup> In Bourdieus Text *Ortseffekte* wird der Feld-Gedanke weitergeführt, indem ein Zusammenhang zwischen sozialem und geographischem Ort hergestellt wird: der Soziologe geht davon aus, dass Menschen als Körper stets ortsgebunden sind und sowohl geographisch als auch in einer sozialen Rangfolge oder Hierarchie einen konkreten Platz einnehmen.<sup>45</sup> Ein Mangel an bestimmten Kapitalsorten kann somit auch einen Mangel an Mobilitätsmöglichkeiten erzeugen und die Akteur:innen an einen Ort binden.<sup>46</sup> Schlussfolgernd lassen sich daher Menschen mit ähnlichem Kapital auch oftmals am selben Ort nieder, führen gesamte Siedlungen oder Stadtviertel herbei, die stellvertretend für Akteur:innen bestimmter Felder und somit auch Klassen sind. In einen solchen Ort hineingeboren, erfolgt laut Bourdieu auch ein entsprechender Habitus. Dieser ist zwar nicht angeboren, wird aber durch das gegebene Umfeld geprägt und determiniert

---

<sup>37</sup> Vgl. Pierre Bourdieu, „Sozialer Raum und Klasse“, S.10.

<sup>38</sup> Vgl. ebd.

<sup>39</sup> Vgl. a. a. O., S.16ff.

<sup>40</sup> Vgl. a. a. O., S.22f.

<sup>41</sup> Vgl. a. a. O., S. 21.

<sup>42</sup> Vgl. ebd.

<sup>43</sup> Vgl. a. a. O., S. 11.

<sup>44</sup> Vgl. ebd.

<sup>45</sup> Vgl. Bourdieu, „Ortseffekte“, *Ders. et al., Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen des alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*, Köln: Halem Verlag 2017, S. 160.

<sup>46</sup> Vgl. a. a. O., S. 165.

Eigenschaften wie Sprache, Interessen, Körperhaltung, Auftreten, Denkweisen aber auch Geschmäcker entsprechend des jeweiligen Feldes, der jeweiligen Klasse einer Person.<sup>47</sup> Hierbei gilt: „Das Feld beeinflusst den Habitus, der Habitus beeinflusst das Feld“<sup>48</sup>, weil jedes Feld über eine feldspezifische Funktionsweise mit sozialen Grundsätzen verfügt, die eine Identifizierung mit ebendiesen zur Folge hat. Da diese Funktionsweise aber auch benötigt wird, um als Feld existieren zu können, kann von einer reziproken Abhängigkeit gesprochen werden - der Habitus ist somit klassenspezifisch determiniert.<sup>49</sup> Der Habitus muss dabei als zweigeteilt betrachtet werden: Zum einen ergibt sich aus dem *Opus operatum*, welcher die verinnerlichten Werte durch seine Umgebung meint, d.h. insbesondere die soziale Herkunft, die Familie, die frühkindliche Entwicklung sowie Geschichte und Klasse einer Person - diese geben sozusagen den Rahmen des Habitus vor, sind die Dispositionen, mit denen unbewusst agiert werden kann.<sup>50</sup> „Als Speicher sozialer Verhältnisse ist er ein gesellschaftliches Produkt.“<sup>51</sup> Eben dieses Agieren wird im *Modus Operandi* relevant: Durch die Verinnerlichung der dauerhaften Dispositionen wird auch die Denkweise geprägt, welche wiederum das Handeln steuert.<sup>52</sup> Hierbei wird auch oft zwischen primärem und sekundärem Habitus unterschieden, bei welchem ersterer beispielsweise durch die Familie geprägt und zweiterer durch das Schulwesen ausgebildet wurde. Der sekundäre Habitus modifiziert hierbei den primären, verstärkt oder schwächt diesen. Da die primären habituellen Eigenschaften aber als Dispositionen gelten, ersetzen neu erworbene Eigenschaften die alten nicht, sondern ergänzen sie im Normalfall lediglich.<sup>53</sup> Der Habitus ist allerdings nicht unveränderlich, trotz seiner determinierten Erscheinung. Verhaltensweisen, Auftreten und Geschmäcker können sich ändern, sich an den Klassenhabitus anderer Felder annähern oder entfernen.<sup>54</sup>

---

<sup>47</sup> Vgl. Bourdieu, „Ortseffekte“, S.156.

<sup>48</sup> Christian Schilcher, „Der Beitrag von Pierre Bourdieu zur Sozialstrukturanalyse der gegenwärtigen Gesellschaften“, Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur, Darmstadt 2005, S.24.

<sup>49</sup> Vgl. Academic dictionaries and encyclopedias, „Habitus (Soziologie)“, [https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/566470#cite\\_note-0](https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/566470#cite_note-0), 19. 01. 2023.

<sup>50</sup> Vgl. Joseph Jurt, „Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu“, *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, Graz: Universität Graz 2010, S. 5-17.

<sup>51</sup> Schilcher, S.16.

<sup>52</sup> Vgl. Schilcher, S.17.

<sup>53</sup> Vgl. Jurt, S. 14.

<sup>54</sup> Vgl. Jurt, S. 14.

### 2.3.2. Soziale Mobilität und Kapital in *Bande des Filles*

Um nun einen genaueren Blick auf die soziale Mobilität der Protagonistin mithilfe von Bourdieus Ansatz werfen zu können, wird im Folgenden zunächst eine Plotanalyse von *Bandes des Filles* durchgeführt. Céline Sciammas Film erzählt die Geschichte einer Jugendlichen in der Pariser Banlieue. Hierbei wird sich, wie bereits im Kapitel zur Vorgehensweise erläutert, auf Syd Fields Drei-Akt-Prinzip gestützt, welches besagt, dass sich jedes Drehbuch und damit auch jeder Film in drei Akte einteilen lässt, welche durch sogenannte Plot Points am Ende des ersten sowie des zweiten Aktes strukturiert werden.<sup>55</sup> Die Inhalte werden somit in drei Akte sowie zwei Plot Points zusammengefasst und anschließend analysiert.

#### 2.3.2.1. Der Erste Akt nach Syd Field

Im ersten Akt, der Exposition, welche sich nach Field der Erklärung der Rahmenbedingungen, des Ortes sowie der Figuren widmet,<sup>56</sup> werden ebendiese grundlegenden Aspekte auch in *Bande des Filles* vorgestellt: Die Protagonistin bewegt sich zu Beginn des Films von einem Fußballspiel hin zu ihrem Wohnhaus und präsentiert dabei direkt das Wohngebiet, die Banlieue, in welcher sie lebt. Hohe Bauten, die in der Dunkelheit in die Höhe ragen, werden hierbei ersichtlich, ebenso eine Vielzahl von nicht definierten, männlichen Figuren, die nur auf auditiver Ebene präsent sind, jedoch nicht handlungsaktiv werden.<sup>57</sup> Anschließend wird die Handlung in die räumliche Umgebung von Mariemes Zuhause geführt, wo ihre beiden kleinen Schwestern zum ersten Mal vorgestellt werden. Die Absenz der Mutter wird nur kurz thematisiert, dafür ab Minute 00:07:30 TC umso deutlicher, dass die Protagonistin als Ersatz dieser agiert, sich um den Abwasch sowie um ihre Schwestern kümmert. Dass es sich um eine kleine Wohnung handeln muss, in der die Protagonistin lebt, wird sichtbar, wenn Minute 00:07:40 TC zeigt, dass Marieme und ihre Schwester sich ein Zimmer teilen müssen. Die Exposition stellt jedoch auch eine weitere Figur vor, nämlich die des Bruders Djibril. Interessant ist hierbei, dass er zunächst nicht zu sehen ist und ebenfalls erst durch seine Abwesenheit relevant wird. So schleicht Marieme aus ihrem Zimmer, sobald dieser die Wohnung verlässt und spielt ein Videospiele.<sup>58</sup> Erst als dieser kurz darauf wieder zurückkehrt, wird deutlich, weshalb sich Marieme erst nach seinem Verlassen des Hauses aus dem Zimmer gewagt hat: Djibril agiert dominant, kommandiert die junge Frau herum und schlägt sie, als sie nicht gehorcht.<sup>59</sup> Anschließend werden zudem die schulischen Probleme der Protagonistin im Gespräch mit einer Lehrerin visualisiert und

---

<sup>55</sup> Field, „Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch“, S.11.

<sup>56</sup> Vgl. ebd.

<sup>57</sup> Vgl. *Bande des Filles*, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00: 06:06 TC.

<sup>58</sup> Vgl. a. a. O., 00:09:15 TC.

<sup>59</sup> Vgl. a. a. O., 00:09:59 TC.



zusammengefasst, dass Marieme nicht versetzt werden wird und sie so ihre schulische Laufbahn nicht wie geplant fortführen kann. Die Exposition stellt somit sowohl die Banlieue, das häusliche Umfeld sowie die schulische Laufbahn der Figur vor.

### **2.3.2.2. Der erste Akt nach Pierre Bourdieu**

Der erste Akt ist somit nicht nur inhaltliche Erklärung der diegetischen Rahmenbedingungen, sondern dient insbesondere der Darstellung der gegebenen sozialen sowie geographischen Umgebung jener Diegese, dem Habitus der Protagonistin sowie der sozialen Klasse am Anfang der filmischen Erzählung. Beginnend bei den unterschiedlichen Kapitalformen nach Bourdieu, wird das soziale Kapital der Protagonistin hauptsächlich durch die Familie definiert. Zeigt der Film als Anfangsszene zunächst die Fußballmannschaft der Figur und lässt die Vermutung zu, dass die anderen Mädchen ihre soziale Gruppe, bzw. Clique sind, so verschwinden diese direkt wieder und spielen auch im weiteren Verlauf des Films keine weitere Rolle. Auch die flüchtige Begegnung mit einem Freund ihres Bruders, Ismael, lässt wenig Analysemöglichkeiten über das soziale Kapital der Figur zu. Die Familie hingegen wird ausführlich vorgestellt und bekommt weit mehr Screentime. Da der Fokus sehr stark auf ebendieser Darstellung der Familie der Protagonistin liegt, kann diese auch als Ursprung ihres primären Habitus gelten. Nach Bourdieu wird dieses zwar nicht angeboren, dafür aber durch das gegebene Umfeld klassenspezifisch geprägt.<sup>60</sup> Die soziale Herkunft der Marieme und ihr Habitus ist somit nahezu gleichzustellen mit ihrer Familie, da diese der prägendste Faktor in ihrem Leben zu sein scheint. Dabei erscheint vor allem das familiäre Konstrukt interessant, da dieses bereits klare Genderdifferenzen in der Rollenverteilung aufweist. Auch wenn hierauf in Kapitel 2.4.1.1 genauer eingegangen wird, soll dieses kurz zum Verständnis des primären Habitus erläutert werden: Die Eltern werden insbesondere durch ihre Abwesenheit präsent, bzw. nicht präsent. Während die Mutter nur innerhalb eines Satzes thematisiert wird,<sup>61</sup> wird der Vater mit keinem Wort erwähnt. Dennoch gibt es ein männliches Familienoberhaupt, welches durch den Bruder der Protagonistin definiert wird, der zwar keinen proaktiven Ansatz im Familiendasein zeigt, bzw. seine Zeit lieber mit Freunden verbringt, trotz allem aber das Leben der Schwestern dominiert. Als älteste von drei Schwestern muss sich Marieme daher um ihre kleineren Schwestern kümmern, übernimmt den Abwasch und teilt sich die Pflege der kleinsten mit der mittleren Schwester.<sup>62</sup> Haushaltsaufgaben wie Abspülen oder Kochen fallen dabei den weiblichen Figuren zu, während Akt eins keine Auskunft darüber gibt, welche genaue Aufgaben der Bruder innehat. Dennoch ist er es, der das Leben der Protagonistin zuhause bestimmt – so wagt Marieme sich beispielsweise erst aus ihrem Zimmer und zur Spielekonsole, als der Bruder die

---

<sup>60</sup> Vgl. Jurt, S. 14.

<sup>61</sup> Vgl. Bande des Filles, 00:06:23 TC.

<sup>62</sup> Vgl. a.a.O. 00:07:30 TC.

Wohnung verlassen hat. Auch werden die beiden älteren Schwestern still, sobald sie seine Schritte im Flur hören. Bei seiner Rückkehr hingegen wird klar, weswegen sich dieses Verhalten etabliert hat: Mit Gewalt kontrolliert Djibril die Protagonistin und zwingt sie zum Abbruch ihres Videospieles.<sup>63</sup> Mariemes primärer Habitus und somit auch ihr durch die Familie angeleitetes Verhalten lässt sich somit wie folgt zusammenfassen: Das soziale Feld, in dem sich die Figur bewegt, ist ein männerdominiertes, welches durch Gewalt beherrscht wird und sich durch das passive, unterordnende Handeln der Protagonistin zeigt. Gleichzeitig wird aber auch selbstloses Verhalten gefordert, welches das Wohlbefinden der Schwestern sichern soll. Die Exposition nach Field zeigt somit die Rahmenbedingungen des primären Habitus der Figur und setzt sehr banale, aber auch sehr deutliche Dispositionen für den restlichen Verlauf des Filmes. Der Habitus wird aber natürlich auch durch andere klassenspezifische Kapitalsorten geformt:

Das ökonomische Kapital z.B. wird unterschwellig durch den familiären Haushalt kommuniziert. Zwar ließe sich zunächst davon ausgehen, dass durch die Spielekonsole ein guter finanzieller Standard vorherrscht, jedoch wird das bereits zuvor anhand der gezeigten Wohnverhältnisse revidiert: So teilt die Protagonistin sich ihr Zimmer mit ihrer jüngeren Schwester und kommt nicht in das Privileg, einen eigenen Raum in der Wohnung als ihren definieren zu dürfen. Die Privatsphäre ist somit nicht gegeben, die Abgrenzung zum Bruder auch durch die Räumlichkeiten markiert.

Des Weiteren wird das kulturelle Kapital insbesondere gegen Ende des ersten Aktes genauestens dargelegt: So wird durch das Gespräch in Mariemes Schule klar, dass ihre schulische Laufbahn nicht wie geplant fortgesetzt werden kann. Sie wird nicht versetzt, eine Wiederholung der Klasse wird ihr verweigert.<sup>64</sup> Ihr kulturelles Kapital, welches zwar nicht vordefiniert wird, nimmt somit direkt in der Exposition des Films ab. Interessant ist hierbei, dass auch im weiteren Verlauf des Filmes, das kulturelle Kapital nicht weiter definiert wird, weswegen der erste Akt alleinstehend das kulturelle Kapital erläutert. Die schulische Laufbahn der Marieme wird nicht fortgeführt, eine edukative Alternative aber ebenfalls nicht vorgestellt. Das kulturelle Kapital stagniert somit an der genannten Stelle im ersten Akt. Betrachtet man nun das symbolische Kapital, so kann nicht viel über diese Kapitalform der Protagonistin gesagt werden, oder aber darauf geschlossen werden, dass keines vorliegt. Weder werden Statussymbole präsentiert, noch scheint Marieme ein gewisses Ansehen oder einen Ruf innezuhaben.

Zusammenfassend präsentiert der erste Akt somit keine klar erkennliche Quantität an Kapitalen, dafür aber einen Kapitalmangel. Ginge man nun nach Bourdieus Ortseffekten davon aus, dass ein Mangel an Kapital an einen Ort bindet,<sup>65</sup> so könnte nach Analyse des

---

<sup>63</sup> Vgl. Bande des Filles, 00:09:59 TC.

<sup>64</sup> Vgl. a. a. O., 00:11:00 TC.

<sup>65</sup> Vgl. Bourdieu, „Ortseffekte“, S. 160.

ersten Aktes auf ärmliche Verhältnisse zurückgeschlossen werden, welche nicht nur im Leben der Protagonistin präsent sind, sondern für die gesamte Banlieue stehen. Die soziale Lage ist somit, wie auch Bourdieu besagt, mit der geographischen verknüpft, was zudem an der Ähnlichkeit der architektonischen Bauten in der Banlieue ersichtlich ist.<sup>66</sup> Auch, wenn der Film im ersten Akt nur Bruchstücke des Viertels zeigt, wird klar, dass der Aufbau der Gebäude durchaus gleich ist und in die Höhe ragt, was eine große Anzahl von Menschen auf kleinem Raum suggeriert, die sich zumindest in ihrem ökonomischen Kapital gleichen, da sie sich dort eine Miete leisten können. Allerdings lässt sich trotz Verknüpfung von geographischer und sozialer Lage anhand des Plots des ersten Aktes nicht direkt schlussfolgern, dass auch wirklich Menschen in ähnlicher sozialer Lage, bzw. ähnlichen Berufsgruppen sich in dem Viertel niedergelassen haben, da diese nicht gezeigt werden. Der Aufbau der Exposition dient somit sowohl als Einleitung in den Plot des Films, als auch in das Milieu der Protagonistin. Soziale Lage, geographischer Ort sowie der Habitus werden anfänglich definiert und bieten die Basis für die weiteren Akte in *Bande des Filles*.

### 2.3.2.3. Plot Point I nach Syd Field

Mit Beginn der nächsten Szene wird bereits der erste Plot Point eingeleitet, welcher nach Field nicht nur die Handlung in eine bestimmte Richtung dreht, sondern zugleich auch ein Event darstellt, welches den Beginn des zweiten Aktes ankündigt.<sup>67</sup> Nachdem die Protagonistin in Minute 00:12:04 TC die Schule verlässt, trifft sie auf drei junge Frauen, welche sie dazu einladen, mit ihnen nach Paris in die Innenstadt zu fahren.<sup>68</sup> Lehnt sie das Angebot zunächst ab, ändert sie ihre Meinung, als sie sieht wie eine Gruppe junger Männer, darunter auch der Freund ihres Bruders aus Akt eins, Ismael, die drei Teenagerinnen begrüßt. Sobald diese fort sind, gesellt sich Marieme ungefragt zu der Clique.<sup>69</sup> Das Aufeinandertreffen sowie der komplette Trip nach Paris stellen hierbei nicht nur den Plot Point dar, sondern das Kennenlernen eines neuen Lebensstils, eine entscheidende Wendung im Leben der Figur.

Es ist auch der Beginn der physischen Mobilität der Figur, die sich durch den Rest des Filmes durchziehen soll. Gemeinsam begibt sich die Clique in ein Einkaufszentrum in *Les Halles*, shoppt gemeinsam und verteidigt einander, als Marieme des versuchten Diebstahls verdächtigt wird.<sup>70</sup> Auf dem Rückweg treffen sie am U-Bahn Gleis auf eine verfeindete Gang. Getrennt von den Gleisschienen handelt es sich hierbei jedoch nur um eine verbale Auseinandersetzung, in welcher die Figur Lady als drohende Geste ein Messer zückt.<sup>71</sup>

---

<sup>66</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:04:08 TC.

<sup>67</sup> Vgl. Field, S.12.

<sup>68</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:12:04 TC.

<sup>69</sup> Vgl. a.a.O., 00:12:04 TC.

<sup>70</sup> Vgl. a.a.O., 00:14:02 TC.

<sup>71</sup> Vgl. a.a.O., 00:19:25 TC.

Marieme bleibt hierbei jedoch im Hintergrund stehen und agiert nicht als vollwertiger Teil der Clique (vgl. Abbildung 3). Nach Ralf Fischers *Filmanalyse* handelt es sich hierbei eine Nahaufnahme der Bande.<sup>72</sup> Mariemes räumliche Position ist hinter den anderen und wird nur durch die Lücke zwischen den Figuren Lady und Fily ersichtlich. Sowohl physisch als auch verbal hält sie sich zurück, verschwindet geradezu im verschwommenen Hintergrund und wird nicht zum Teil des Konflikts. Der Kamerafokus liegt hierbei klar auf den drei Figuren der Bande, zeigt visuell bereits die Unzugehörigkeit der Figur. Dennoch findet Marieme Spaß an der Auseinandersetzung. Dies wird insbesondere in der darauffolgenden Minute deutlich, wenn sie lachend einander gegenüberstehen, Lady Musik an ihrem Handy abspielt und die beiden Figuren miteinander zu tanzen beginnen.<sup>73</sup> Das Motiv des Messers wird erneut sichtbar, wenn sich Marieme am Abend desselben Tages ebenfalls ein Messer aus dem Küchenschrank ihres Zuhauses sucht, dieses einsteckt und somit ihren Willen, Teil der Bande zu werden, zeigt.<sup>74</sup> Der erste Plot Point dauert somit einige Minuten an, zeigt sowohl das Kennenlernen als auch das Teilwerden der Clique und etabliert somit einen Wendepunkt in Mariemes Leben.



Abbildung 3 Marieme im Hintergrund der Bande: *Bande des Filles*, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:18:56 TC.

---

<sup>72</sup> Vgl. Fischer, S.3.

<sup>73</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:20:50 TC.

<sup>74</sup> Vgl. a. a. O., 00:22:09 TC.

#### **2.3.2.4. Plot Point I nach Pierre Bourdieu**

Viel mehr als das bloße Kennenlernen der Gang, zeigt der erste Plot Point, dass Kapitalformen nicht unveränderlich sind. Insbesondere das soziale Kapital der Protagonistin steigt durch die Clique an, da sie nicht nur die Mädchen kennenlernt, sondern auch der Kontakt zu männlichen Figuren ermöglicht wird. Interessant ist hierbei, dass Marieme dies durchaus bewusst zu sein scheint, da sie erst nachdem diese neuen Kontaktmöglichkeiten durch die weiblichen Figuren ersichtlich werden, sich dazu entscheidet, Teil der Gruppe sein zu wollen. Hier stellt sich daher die Frage, ob ihr Verhalten ihrem Habitus zugrunde liegt, welcher besagt, dass das männliche Geschlecht die Herrschaft innehat, und die Mädchenbande somit direkt attraktiver auf sie wirkt, oder aber ihrem romantischen Interesse an Ismael. Durchaus möglich ist die Annahme, dass beide Optionen der Fall sind. Letztendlich aber wächst ihr soziales Kapital mit dem Plot Point in der Quantität an, qualitativ jedoch nicht, da alle neu eingeführten Figuren derselben Klasse entspringen und somit auch innerhalb desselben Feldes agieren.

#### **2.3.2.5. Zweiter Akt nach Syd Field**

Das Ende des Plot Points und der Beginn von Akt zwei, der Konfrontation, wird dabei sowohl mit einem Zeitsprung als auch mit einem optischen Wandel der Protagonistin in Minute 00:24:23 TC markiert. Waren ihre Haare zuvor noch in einer Flechtfrisur zusammengehalten durch einen Pferdeschwanz, sind sie nun glatt und werden offen getragen. Auch ihr Kleidungsstil ähnelt durch die Lederjacke nun mehr dem Stil der restlichen jungen Frauen.<sup>75</sup> Aus perspektivischer Sicht und ihrer räumlichen Platzierung befindet sich die Figur nun auch nicht mehr im verschwommenen Hintergrund, sondern auf einer Ebene mit der Bande, sitzt auf derselben Bank und arbeitet mit der Gruppe auf ein gemeinsames Ziel hin: Sie bedroht andere Mitschüler:innen und nimmt ihnen Geld ab, sodass sie sich als Gruppe schließlich ein Hotelzimmer mieten und mit Alkohol und Snacks versorgen können.<sup>76</sup> Die Konfrontation beginnt somit mit dem neuen Lebensstil der Hauptfigur als Teil der Clique. Im Hotelzimmer angekommen, genießen die jungen Frauen ihre dortige Freiheit, trinken Alkohol, lachen miteinander, ziehen sich schicke, allerdings geklaute Kleidung an und tanzen zu Musik. Unterbrochen wird diese inhaltlich geschlossene Szene lediglich durch den Anruf von Mariemes Bruder, welchen sie auf Ladys Anraten ignoriert.<sup>77</sup> Diese schenkt der Protagonistin anschließend eine Kette, welche ihren zukünftigen Bandenamen *Vic* trägt, angelehnt an eine Siegesgöttin.<sup>78</sup> Die Szene geht an dieser Stelle über in eine Sequenz, in welcher die

---

<sup>75</sup> Vgl. Bande des Filles, 00:24:23 TC.

<sup>76</sup> Vgl. a. a. O., 00:24:50 TC.

<sup>77</sup> Vgl. ebd.

<sup>78</sup> Vgl. a. a. O., 00:28:02 TC.

Mädchen zu Rihannas Lied *Diamonds* lipsyncen und ähnlich eines Musikvideos zur Musik tanzen. Die darauffolgende Szene führt wieder zurück in die Banlieue, zeigt das Zusammentreffen mit Ismael, einem Freund ihres Bruders, und anschließend die Konfrontation mit diesem wegen des ignorierten Anrufs, in welcher Djibril als Strafe Gewalt gegen seine Schwester anwendet.<sup>79</sup> Die antagonistische Macht des Films bleibt somit auch im zweiten Akt bei der Figur des Bruders, welcher auch die Konfrontation per se fördert. Darauffolgend wird ein Straßenkampf gezeigt, welcher zwischen verschiedenen Mädchenbanden ausgeführt wird mit Lady als eine der Kämpfenden und schließlich auch Verlierende. Marieme trifft sich daraufhin mit Ismael in einem dunklen Treppenhaus, um diesen zu küssen.<sup>80</sup> Der Film macht an dieser Stelle einen weiteren Sprung und zeigt nun den Arbeitsort der Mutter als Putzfachkraft, an welchem die Protagonistin sie besucht, um ihr zu helfen. Als die Chefin ihrer Mutter ihr einen Job anbietet, bedroht Marieme die ältere Frau und lehnt das Angebot mit der Forderung ab, ihrer Mutter zu erzählen, sie würde nicht gebraucht werden.<sup>81</sup> Ein weiterer Sprung führt zu einem Minigolfplatz, wo die Mädchen mit der nun kurzhaarigen Lady eine Runde spielen. Wie später aufgeklärt wird, hat ihr Vater ihr die Haare als Folge des verlorenen Kampfes abgeschnitten.<sup>82</sup> In einem Imbiss treffen sie anschließend auf eine Bekannte, ein ehemaliges Bandenmitglied, welche ein Kind bekommen hat und deren Platz Marieme eingenommen hat.<sup>83</sup> Marieme beschließt Rache für Lady auszuüben und fordert ohne das Wissen ihrer Freunde, die andere Bande erneut heraus. Sie gewinnt diesen Kampf und gewinnt somit auch die Ehre wieder zurück. Das wird vor allem ersichtlich, als ihr Bruder sie damit konfrontiert und nicht wie üblich mit Gewalt reagiert, sondern gar stolz wirkt, sie dazu einlädt, mit ihm ein Videospiel zu spielen.<sup>84</sup> Weiterhin zeigt Akt zwei Marieme in einer großen Gruppe anderer junger Frauen, die mit- und gegeneinander tanzen. Die Protagonistin erspährt jedoch ihre kleine Schwester, wie diese andere Mädchen bedroht. Marieme schreitet an dieser Stelle ein und versucht, ihre Schwester davon abzuhalten, wendet ebenfalls Gewalt an, was sie direkt bereut, und fährt mit ihr nach Hause.<sup>85</sup> Somit dient der zweite Akt hauptsächlich dem Zweck das Leben der Protagonistin als Teil der Bande darzustellen.

---

<sup>79</sup> Vgl. Bande des Filles, 00:37:30 TC.

<sup>80</sup> Vgl. a. a. O., 00:40:12 TC.

<sup>81</sup> Vgl. a. a. O., 00:43:43 TC.

<sup>82</sup> Vgl. a. a. O., 00:51:04 TC.

<sup>83</sup> Vgl. a. a. O., 00:54:02 TC.

<sup>84</sup> Vgl. a. a. O., 00:59:40 TC.

<sup>85</sup> Vgl. Bande des Filles, 01:09:12 TC.

### 2.3.2.6. Der zweite Akt nach Pierre Bourdieu

Der zweite Akt zeigt erneut eine Änderung der Kapitalsorten, diesmal jedoch des ökonomischen sowie symbolischen Kapitals: Direkt zu Beginn wird gezeigt, wie Marieme einer jüngeren Schülerin zehn Euro gegen ihren Willen abnimmt. Durch diese kriminelle Tat gelangt die Jugendliche an mehr Geld, nutzt es jedoch nicht für sich allein, sondern gibt es zum Wohle der Clique an Lady ab, steigert das ökonomische Kapital der Gruppe in seiner Quantität. Mit diesem neu errungenen Geld mieten sich die Mädchen nun ein Hotelzimmer, Auf diesen Ort soll im späteren Verlauf der Arbeit noch genauer eingegangen werden, dennoch wird hier bereits deutlich, dass dieser Raum eindeutig im Kontrast zu den normalen räumlichen Verhältnissen der Banlieue steht. Das leicht gestiegene ökonomische Kapital erlaubt es den jungen Frauen so einen Raum zu kreieren, der frei von Klassen oder sozialen Verhältnissen ist. Ausgestattet mit Alkohol, Musik und geklauten Partykleidern, könnte hier geradezu von einer „Klassenflucht von der Herkunftsklasse“<sup>86</sup> die Rede sein. Es wird ein Lebensstil vorgegeben, der sonst nur beispielsweise Popstars vorbehalten ist. Die Szene zeigt den Traum von einem besseren, unbeschwerten Leben, den Traum vom sozialen Aufstieg in eine Klasse, die genau diesen Lebensstil ermöglicht. Auch wird hier der männergeprägte Habitus abgelegt und der Anruf des Bruders einfach ignoriert, anstatt wie sonst dem patriarchalen Gefüge Folge zu leisten und sich vor diesem zu rechtfertigen. Dass es sich jedoch nur um einen Traum und nur eine temporäre Steigerung von ökonomischem Kapital handelt, wird deutlich als die Mädchen das Hotelzimmer wieder verlassen und zurück in ihre Banlieue kehren. Hier kann die Protagonistin ihren Bruder nicht einfach wegdrücken, sondern muss sich seiner gewaltreichen Reaktion und Wut auf ihre Ignoranz stellen. Dennoch hat, wie die optische Veränderung sowie die Hotelzimmerszene bereits zeigte, eine Veränderung des Lebensstils der Figur stattgefunden. Optisch wie praktisch ist Marieme nun Teil der Clique, was auch ihr neuer Spitzname *Vic* impliziert, welchen Lady ihr mittels einer Kette vermittelt. Diese Kette kann als Zeichen des ‚internen‘ symbolischen Kapitals gewertet werden, da sie innerhalb der Mädchenbande, Mariemes Platz in dieser sichert. Sie ist den anderen nun ebenbürtig und aktiver Teil des sozialen Gefüges. So gewinnt sie auch an Sichtbarkeit in ihrem Umfeld, wird von Ismael beachtet und ermöglicht eine Liebesbeziehung zwischen den beiden. War sie zuvor nur die unscheinbare Schwester ihres Bruders, ist sie nun *Vic*, welche von ihren Mitmenschen beachtet wird. Durch das intensivere Verhältnis zwischen den Mädchen entsteht so aber auch ein stärkerer Zusammenhalt, der schließlich auch das ‚externe‘ symbolische Kapital indirekt steigert: Denn durch Straßenkämpfe bestimmen die verschiedenen Banden der Banlieue ihre Stellung innerhalb ihres sozialen Feldes. Während die Kette also das symbolische Kapital der

---

<sup>86</sup> Didier Eribon, „Rückkehr nach Reims“, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 160-230.

Marieme innerhalb der Clique steigert und sie zum offiziellen Mitglied macht, ist es der Kampf, um Ladys Ehre wiederherzustellen, der Marieme auch im Viertel einen Ruf verleiht. Als Gewinnerin dieses Kampfes gewinnt sie an Sichtbarkeit und Respekt, was insbesondere beim Zusammentreffen mit ihrem Bruder deutlich wird: Hat dieser sonst nur Gewalt und Forderungen für seine Schwester übrig, agiert er geradezu stolz, erzählt, dass er davon gehört hat und belohnt Marieme mit einem gemeinsamen Videospiele.<sup>87</sup>

Interessant ist hierbei vor allem, dass Mariemes Beweggründe keineswegs von dem Willen zu einem Klassenaufstieg geprägt sind. Für sie scheint die ‚Mitgliedschaft‘ in der Bande sozialer Aufstieg genug zu sein, denn weder werden weitere soziale Kontakte aufgebaut, noch wird sich um kulturelles Kapital oder eine wirkliche Einnahmequelle für die Zunahme der finanziellen Mittel bemüht. Ihre soziale Mobilität verläuft somit linear, d.h. horizontal und nicht vertikal und bringt somit den Begriff „Statusfatalismus“<sup>88</sup> ins Spiel, welcher die Annahme zur Unmöglichkeit zum sozialen Aufstieg beschreibt. Auffällig ist allerdings, dass sie dennoch den Lebensstil der Mutter so stark ablehnt, dass sie mit Gewalt gegen das Jobangebot als Putzfachkraft vorgeht. Sie resigniert damit in ihrer derzeitigen Lebenssituation und wünscht keine Veränderung. Man könnte nun weitergehen und die These aufstellen, dass sie mit ihrem sozialen Standard glücklich ist und daher keine Veränderung wünscht, jedoch reagiert sie ebenfalls sehr stark auf das Bild ihrer jüngeren Schwester als diese einen ähnlichen Lebensweg wie Marieme einschlägt und andere Mädchen bedroht. Die Vorstellung, dass ihre Schwester so wie sie wird, scheint die Protagonistin so sehr abzuschrecken, dass sie zur Gewalt greift und sie nach Hause begleitet. Somit kann geschlussfolgert werden, dass die Figur sich dessen durchaus bewusst ist, dass ihre derzeitige Lebensphase keine empfehlenswerte Laufbahn darstellt und versucht ihre Schwester davor zu bewahren.

### **2.3.2.7. Plot Point II nach Syd Field**

Das Verhältnis zum Bruder ändert sich kurz darauf in Minute 01:10:50 TC wieder, nachdem Marieme mit Ismael geschlafen hat und ihr Bruder davon erfährt: Er schlägt sie, würgt sie und beschimpft sie als „Nutte“<sup>89</sup>. Dieser Punkt im Film, zusammen mit der anschließenden Imbiss Szene mit der neu eingeführten Figur Abou, kann als der zweite Plot Point bezeichnet werden, welcher Akt drei einleitet.<sup>90</sup> Dieser unterbreitet ihr das Angebot, für ihn zu arbeiten, welches Marieme zunächst ablehnt, schließlich jedoch dazu führt, dass sie ihre Sachen packt und von Zuhause wegläuft.<sup>91</sup> Erneut im Imbiss erklärt er ihr die Rahmenbedingungen

---

<sup>87</sup> Vgl. Bande des Filles, 00:59:30 TC.

<sup>88</sup> Stephan Voswinkel, „Das (schwindende) Versprechen des sozialen Aufstiegs“, *Leistung und Gerechtigkeit – Das umstrittene Versprechen des Kapitalismus*, Weinheim Basel: Beltz Juventa 2017, S. 70.

<sup>89</sup> Bande des Filles, 01:11:10 TC.

<sup>90</sup> Vgl. Field, S. 13.

<sup>91</sup> Vgl. Bande des Filles, 01:14:10 TC.



des Deals und Marieme stimmt zu, für ihn kriminell zu agieren und Drogen zu verkaufen. Es folgt eine Abfolge von Verabschiedungen mit der kleinen Schwester sowie ihrer Bande, erneut im Hotel. Hier erklärt sie auch, dass sie für Abou Drogen verkaufen wird.<sup>92</sup> Der zweite Plot Point stellt somit erneut einen gravierenden Wendepunkt im Leben der Hauptfigur dar und bietet die Möglichkeit, ihrem Umfeld zu entfliehen. Die Auseinandersetzung mit ihrem Bruder, dem Antagonisten, dient hierbei als entscheidender Faktor.

### **2.3.2.8. Plot Point II nach Pierre Bourdieu und Lauren Berlant**

Die im zweiten Akt neuerlangte soziale Sichtbarkeit wird ihr zum Verhängnis, als ihr Bruder zu Beginn des zweiten Plot Points von ihrem Verhältnis zu Ismael erfährt. Instinktiv flüchtet die Protagonistin daraufhin und trifft auf die Figur Abou, welche ihr das Versprechen auf ein besseres Leben gibt. Zum ersten Mal hat Marieme somit die Möglichkeit auf einen vermeintlich echten sozialen Aufstieg, der sie aus der Banlieue herausholt. Ihr Mangel an Kapital bindet sie nicht länger an das Viertel, dafür aber an Abou, welcher ihr zumindest geographisch aus der Banlieue hilft und sie in das Milieu der Drogendealer:innen führt. Für Marieme scheint es weniger eine Klassenflucht als eine Flucht vor ihren häuslichen Verhältnissen zu sein: Nicht das Streben um sozialen Aufstieg treibt sie an, sondern die Angst vor dem Bruder und dessen gewaltreiche Umgangsweise. Hierbei kann Lauren Berlants Begriff des *cruel optimism* genannt werden:

„A relation of cruel optimism exists when something you desire is actually an obstacle to your flourishing. It might involve food, or a kind of love; it might be a fantasy of the good life, or a political project. It might rest on something simpler, too, like a new habit that promises to induce in you an improved way of being. These kinds of optimistic relation are not inherently cruel. They become cruel only when the object that draws your attachment actively impedes the aim that brought you to it initially.“<sup>93</sup>

Lauren Berlant besagt dabei, dass eine Beziehung des grausamen Optimismus vorliegt, wenn das Objekt der Begierde ein Hindernis für das eigene Wohl darstellt.<sup>94</sup> Mariemes Fluchtwunsch ist hierbei so stark, dass sie es in Kauf nimmt, ihr erlangtes symbolisches sowie soziales Kapital, das sie in der Banlieue erlangt hat, aufzugeben und sich in das kriminelle Drogendealer:innen-Milieu zu begeben, welches ihrer Zukunft schaden kann und ihre soziale Mobilität weiterhin einschränkt. In ihrem Versuch unabhängig von der Familie, insbesondere ihrem Bruder, zu werden, macht sie sich erneut abhängig von einem Mann und scheint somit auch ihren Habitus weiterhin nicht ablegen zu können.

---

<sup>92</sup> Vgl. Bande des Filles, 01:17:00 TC.

<sup>93</sup> Lauren Berlant, S. 1.

<sup>94</sup> Vgl ebd.

### 2.3.2.9. Dritter Akt nach Syd Field

Anders als nach Ende der ersten Hotelszene, führt der Beginn von Akt drei, die Auflösung nach Field,<sup>95</sup> allerdings nicht zurück in die Banlieue. Stattdessen beginnt dieser Akt mit einem Zeitsprung und einer Party, auf welcher sich die Protagonistin fortbewegt. Optisch hat sie sich hierbei komplett verändert, trägt ein rotes Kleid, hohe Schuhe, sowie eine blonde Perücke - schnell wird jedoch klar, dass sie kein Gast ist, sondern lediglich eine Dealerin für Abou.<sup>96</sup> Die Frage, wie ihr Leben mit der getroffenen Entscheidung aussieht, wird somit direkt zu Beginn der Auflösung geklärt. Kleidung und Perücke legt sie direkt nach dem Deal wieder ab und offenbart eine ähnliche Optik wie zu Beginn im ersten Akt. Der Cut zur nächsten Szene offenbart dabei die wirklichen Lebensumstände der Figur in einem anderen Viertel mit einer neuen Gruppe an Freund:innen, die nicht mehr länger nur weibliche Mitglieder beinhaltet. Es wird deutlich, dass sie zur alten Bande keinen Kontakt mehr pflegt. In ihrem neuen Zuhause teilt Marieme sich nicht länger ein Zimmer mit ihrer Schwester, sondern die Wohnung mit einer weiteren Angestellten Abous, die sie jedoch ähnlich mit Essen verpflegt wie ihre Familie in der Banlieue.<sup>97</sup> Der Kontakt zu Ismael, Mariemes Freund, ist allerdings nicht abgebrochen, scheint unter der neuen Lebenslage jedoch zu leiden. Die optische Veränderung der Protagonistin trägt hierzu bei, als er entdeckt, dass sie sich die Brüste abbindet.<sup>98</sup> Ihr Weg führt sie gegen Ende des dritten Aktes erneut in ihre Banlieue, wo Abou eine Party veranstaltet. Marieme, die zunächst gar nicht daran teilnehmen wollte, steht zunächst passiv am Rand der Party, bis sie von ihrer Mitbewohnerin zum Tanzen aufgefordert wird. Bald schon löst sie jedoch Abou ab, welcher sie mittels Gewalt zu einem Kuss drängen will. Als die Protagonistin ihm Widerstand leistet, wird sie von ihren Freund:innen beschützt, verlässt die Party und findet sich bei Ismael wieder, welcher ihr anbietet, sie zu heiraten, um ihrer derzeitigen Lage ein Ende zu bereiten.<sup>99</sup> Marieme lehnt jedoch ab, ist abgeneigt von einem Leben als Hausfrau. Die abschließende Szene des Filmes zeigt die Figur erneut in ihrer Banlieue, wie sie vor ihrem Block steht und bei der Wohnung ihrer Familie klingelt, jedoch nicht das Innere des Gebäudes betritt. Stattdessen tritt sie beiseite und blickt auf die Stadt, während sie zu weinen beginnt. Anders als bei Fields Drei-Akt-Prinzip beantwortet der Film nicht alle offenen Fragen, sondern lässt insbesondere den Verbleib und die Identität der Hauptfigur offen. Die Auflösung wird nicht komplett vollzogen, allerdings endet Marieme dennoch an dem Anfangsort ihrer Erzählung, nämlich der Banlieue. Somit wurde durchaus ein zirkulärer Filmablauf vollzogen, das Ende bleibt jedoch mitsamt der Frage, was aus der Protagonistin wird, offen.

---

<sup>95</sup> Vgl. Field, S.14.

<sup>96</sup> Vgl. Bande des Filles, 01:24:30 TC.

<sup>97</sup> Vgl. a. a. O., 01:28:53 TC.

<sup>98</sup> Vgl. a. a. O., 01:32:15 TC.

<sup>99</sup> Vgl. a. a. O., 01:40:41 TC.

### 2.3.2.10. Dritter Akt nach Pierre Bourdieu und Didier Eribon

Ähnlich wie zu Beginn des zweiten Aktes, unterscheidet sich die Protagonistin auch hier optisch von ihrer selbst aus dem vorangehenden Akt: Die Kamera folgt hohen Schuhen auf einem roten Teppich, offenbart ein elegantes rotes Kleid sowie eine hellblonde Perücke.<sup>100</sup> Betrachtet man diese Szene unabhängig von den darauffolgenden, so könnte angenommen werden, dass sich ihr Traum vom sozialen Aufstieg aus der Hotelzimmerszene erfüllt hat und sie tatsächlich ein erstrebenswertes Leben mit gehobenem sozialem Status führt und Berlants Ansatz vom *cruel optimism* in *Bande des Filles* deplatziert war.<sup>101</sup> Die Auflösung der optischen Erscheinung erfolgt jedoch direkt und offenbart, dass Marieme kein tatsächlicher Aufstieg gelungen ist. Auch wenn sie nun eine geographische Distanz zu ihrer Heimat-Banlieue aufgebaut hat, haben sich ihre Kapitalformen nur bedingt verändert. Beginnend beim ökonomischen Kapital, erweckt der dritte Akt durchaus den Eindruck, dass diese Form des Kapitals gestiegen ist, da die Protagonistin nun über ein eigenes Zimmer verfügt und somit eine vermeintliche Unabhängigkeit suggeriert wird. Jedoch muss sie sich erneut alle anderen Räumlichkeiten mit ihrer Mitbewohnerin teilen, welche als Prostituierte für Abou arbeitet und somit auch fremde Männer ohne Mariemes Einwirken in die Wohnung holt.<sup>102</sup> Sie ist somit trotz errungener Eigenständigkeit nach wie vor nicht vollständig Herrin über ihren Wohnort. Auch wird offensichtlich, dass die Wohnung von Abou selbst gestellt wird und somit womöglich gar nicht mit dem ökonomischen Kapital der Protagonistin in Verbindung steht, sondern dem Abhängigkeitsverhältnis zu ihrem Arbeitgeber zu verdanken ist. Ihr soziales Kapital hat ebenfalls eine Veränderung durchgemacht, jedoch bleibt auch hier die Quantität gleich. Zwar hat Marieme keinen Kontakt mehr zur Mädchenbande, scheint dafür nun aber Teil einer Jungenbande zu sein, die ebenfalls für Abou arbeitet und somit durch die Abhängigkeit eine ähnliche soziale Stellung innehat. Nachdem Männer in ihrem Milieu jedoch höhergestellt sind, scheint sie eher von ihnen profitieren zu können. Sie selbst hingegen versucht sich auch optisch in die neue Bande einzugliedern, kleidet sich männlich und bindet sich nun die Brüste ab.<sup>103</sup> Doch trotz dieses Versuchs ihre Weiblichkeit zu verstecken, hat sich in Sachen soziale Mobilität allerdings nur sehr wenig für die Figur getan. Umso weniger überraschend ist es hierbei, dass Mariemes Weg sie zum Ende des Films zurück in ihre Banlieue führt. In der genannten Szene bei Abous Party beginnt das Verhältnis zu diesem durch sein gewaltsames Durchgreifen zu scheitern. Marieme stößt ihn ab und beendet somit auch das Verhältnis zu ihm, d.h. sie erleidet erneut einen Verlust des ihr bekannten Lebensstils und somit ihres sämtlichen Kapitals. Die Schlusszene zeigt die Figur weinend vor ihrem alten Wohnhaus. Didier Eribon, ein Schüler Bourdieus, ging hierbei in

---

<sup>100</sup> Vgl. *Bande des Filles.*, 01:22:25 TC.

<sup>101</sup> Vgl. Berlant, S. 84.

<sup>102</sup> Vgl. *Bande des Filles.*, 01:26:00 TC.

<sup>103</sup> Vgl. a. a. O., 01:32:52 TC.

seinem Schriftwerk *Rückkehr nach Reims* genauer darauf ein, dass unabhängig davon, wie sehr man versucht einen Habitus abzulegen und sich von seinem hineingeborenen Feld zu isolieren, dieser so stark verinnerlicht ist, dass man früher oder später erkennt, diese Denk- und Lebensweisen nie vollständig ablegen zu können.<sup>104</sup> Mit diesem Hintergrund, ließe sich die Abschlusszene nun so deuten, dass Marieme ebenfalls ihr Habitus zum Verhängnis wird und sie in ihre altbekannte Welt zurückkehrt. Trotz ihres Versuches der Flucht, gelingt ihr das vollkommene Abschließen mit ihrem Herkunftsmilieu nicht, auch da sie zu keinem Zeitpunkt des Filmes einen aktiven sozialen Aufstieg anstrebt. Ob Eribons These an dieser Stelle tatsächlich greift, bleibt jedoch unklar: Zwar klingelt die Protagonistin bei ihrem Familienhaus, jedoch antwortet sie auf die Nachfrage ihrer Schwester nicht. Sie bleibt vor der Tür stehen, wendet sich ab und beginnt erst ein paar Meter weiter zu weinen. Auch das Angebot Ismaels, sie zu heiraten und ihre Beziehung somit innerhalb ihres Milieus und der Familie zu legitimieren, lehnt Marieme ab, obwohl ihr diese Tat direkten Zugang zu ihrem bekannten Feld ermöglichen würde. Somit steht die Figur am Ende des Films geradezu kapitallos da, gehört keiner sozialen Gruppe vollkommen an und hat keine Heimat mehr.

### 2.3.3. Soziale Mobilität und Kapital in *Moonlight*:

„Hoodfilms narrate the coming-of-age of a young male protagonist and the difficulties of such an undertaking in the dystopian environment of the inner city.“<sup>105</sup>

Barry Jenkins *Moonlight* erzählt die Geschichte eines Jungen, der über drei Kapitel hinweg die im Zitat beschriebenen Schwierigkeiten Liberty City's durchlebt und an die reale Crack Epidemie der 80er Jahre in Miami angelehnt ist. Interessant an dem Film ist, dass er bereits durch seine Machart in drei Akte unterteilt ist und somit Syd Fields Plotaufbau-Struktur untermauert. Es werden schwarze Bilder genutzt, um das Ende, bzw. den Beginn eines Kapitels zu markieren und mit den Namen der Hauptfigur betitelt werden: *Little*, *Chiron*, und *Black*.<sup>106</sup> Um Irritationen zu vermeiden, wird der Protagonist in der folgenden Analyse mit seinem ‚offiziellen‘ Namen als Chiron betitelt.

#### 2.3.3.1. Erster Akt nach Syd Field

Wie auch zuvor in *Bande des Filles*, dient auch in *Moonlight* der erste Akt nach Field der Darstellung der Rahmenbedingungen, der erzählten Diegese sowie der Einführung des Ortes und der Hauptthemen des Films.<sup>107</sup> So beginnt dieser mit der Darstellung eines Mannes namens Juan, welcher mit dem Auto nach Liberty City, einen Stadtteil von Miami,

---

<sup>104</sup> Vgl. Eribon, S. 170.

<sup>105</sup> Paula Massood, „Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film“, Philadelphia: Temple University Press 2003, S.147.

<sup>106</sup> Vgl. *Moonlight*, R.: Barry Jenkins, USA 2016.

<sup>107</sup> Vgl. Field, S.13.

fährt und dort in Minute 00:01:16 TC auf einen Angestellten trifft. Wie sich herausstellt, ist dieser Drogendealer und im Dienst von Juan auf der Straße aktiv. Er erkundigt sich nach dem derzeitigen Stand und bemerkt dabei eine Gruppe Jungen, die durch die Straßen läuft.<sup>108</sup> An dieser Stelle ändert der Film seine Perspektive in die des Jungen, d.h. des eigentlichen Protagonisten, an der Spitze der Gruppe und offenbart, dass dieser gejagt wird, wenn Drohungen wie „Get his gay ass“<sup>109</sup> von den anderen Kindern geäußert werden. Innerhalb der ersten paar Minuten werden somit die beiden Hauptakteure der Exposition, Juan und Chiron, vorgestellt. Chiron versteckt sich daraufhin in einem scheinbar verlassenem Gebäude, in welchem Juan ihn anschließend auch findet.<sup>110</sup> Er nimmt den Jungen mit in ein Restaurant und lädt ihn auf ein Essen ein, das Gespräch verläuft jedoch sehr einseitig, da der Protagonist auf keine von seinen Fragen antwortet. Da Juan so auch nicht herausfinden kann, wo der Junge wohnt, nimmt er ihn mit zu sich und stellt ihm seine Freundin, Teresa, vor. Erneut bekommt er hier Essen, woraufhin der Junge seinen Namen *Chiron* und seinen Spitznamen *Little* anvertraut.<sup>111</sup> Es bleibt jedoch dabei, dass Chiron seinen Wohnort nicht verrät, und so darf er eine Nacht bei Juan und Teresa verbringen. Die Figur der Mutter wird darauffolgend eingeführt, als Juan den Jungen nach Hause bringt und Chiron dafür rügt, nicht heimgekommen zu sein. Der Film macht an dieser Stelle einen weiteren Sprung und zeigt eine Vielzahl an Jungen, u.a. Chiron, beim Fußball spielen mit einem provisorischen Papierball.<sup>112</sup> Hierbei wird auch die Figur Kevin eingeführt, der Chiron dazu ermutigt, sich gegen die mobbenden Jungen zu wehren. Diese Figureneinführung ist jedoch sehr kurzgehalten und wird nicht weiter ausgebaut, da anschließend Chiron in der Einfahrt von Juan zu sehen ist. Dieser nimmt ihn mit zum Strand und lehrt ihn das Schwimmen.<sup>113</sup> Wieder zuhause wird die Mutter erneut aufgebracht dargestellt, jedoch diesmal drogenkonsumierend mit ihrem Freund und eher desinteressiert an ihrem Sohn.<sup>114</sup> Dieser wird daraufhin selbstversorgend gezeigt, wie er Zuhause für sich kocht und sich selbstständig ein Bad einlässt, während seine Mutter abwesend zu sein scheint.<sup>115</sup> Hier wird erneut die Perspektive zu der Figur Juan gewechselt, welcher wie zu Beginn des Aktes im Viertel auftaucht und sich über die Lage seines Drogendealers erkundigt. Dabei erkennt er zwei drogenkonsumierende Personen im Auto, wovon eine die Mutter Chirons ist.<sup>116</sup> Es kommt zur Auseinandersetzung, bei welcher die Mutter vor allem hinterfragt, ob Juan ihr die Erziehung ihres Sohnes abzunehmen versucht, während sie weiterhin Crack konsumiert.<sup>117</sup>

---

<sup>108</sup> Vgl. Moonlight, 00:02:52 TC.

<sup>109</sup> A. a. O., 00:02:52 TC.

<sup>110</sup> Vgl. a. a. O., 00:04:37 TC.

<sup>111</sup> Vgl. a. a. O., 00:07:30 TC.

<sup>112</sup> Vgl. a. a. O., 00:14:48 TC.

<sup>113</sup> Vgl. a. a. O., 00:17:43 TC.

<sup>114</sup> Vgl. a. a. O., 00:22:27 TC.

<sup>115</sup> Vgl. a. a. O. 00:25:00 TC.

<sup>116</sup> Vgl. a. a. O. 00:28:50 TC.

<sup>117</sup> Vgl. Ebd.

„Motherfucker [...] You gonna raise my son, right ya? [...] Have you ever seen the way he walked? Are you gonna tell him, why these other boys kick his ass all the time?“<sup>118</sup>

Die abschließende Szene von Akt eins zeigt den Protagonisten wieder zuhause, seiner Mutter gegenüberstehend, während diese ihn anspricht, dann den Raum verlässt und die Tür hinter sich schließt. Die Exposition stellt hiermit nicht nur das Drogenviertel als Schauplatz der Diegese vor, sondern auch die häuslichen Bedingungen des Protagonisten und etabliert dessen Abgeneigtheit gegenüber seiner Mutter und Heimat sowie seine geringe Stellung bei seinen gleichaltrigen Schulkolleg:innen.

### **2.3.3.2. Erster Akt nach Pierre Bourdieu**

Anders als in *Bande des Filles* beginnt *Moonlight* nicht mit dem Protagonisten per se, sondern führt die Figur Juan ein, was zunächst den Eindruck erweckt, dieser hätte die Rolle des Protagonisten inne. Worin sich die Filme jedoch gleichen ist die Tatsache, dass beide Male Akt eins der Vorstellung des sozialen Feldes, des primären Habitus sowie des Milieus dient: Die Figur Juan dient hierbei jedoch nicht als Ablenkung vom eigentlichen Protagonisten, sondern der Vorstellung der geographischen sowie sozialen Lage im Sinne von sozialem Feld, Wohnort und Milieu. In der Anfangsszene, in welcher Juan mit dem Auto vorfährt, wird dabei bereits in das Viertel Liberty City eingeführt, welches aus simplen Häusern und Drogendeals auf offener Straße zu bestehen scheint. Ist zu Beginn noch nicht klar, wen er in dem Viertel aufsuchen möchte, identifiziert die genannte Szene sehr schnell Juans Milieu als das der Drogendealer:innen und präsentiert ihn als den Anführer dieser, bzw. den klasseninternen höchstgestellten Charakter, da er derjenige ist, der die Lage im Viertel kontrolliert und das Geld einsteckt. Indem noch während dieser Sequenz Chiron als der gejagte, bzw. gemobbte Junge dargestellt wird, wird parallel auch klargestellt, dass die geographische Lage sowie das soziale Umfeld von Juan und dem Protagonisten sich gleichen und dieses ebenfalls drogengeprägt ist. Dies wird erneut deutlich, wenn Juan den Protagonisten in einem vermeintlich verlassenen Gebäude vorfindet,<sup>119</sup> welches später als ein ‚Drogenloch‘ bezeichnet werden soll.<sup>120</sup> Zeitgleich wird zudem in das soziale Kapital des Protagonisten eingeführt: So zeigt der Film Chiron zunächst eher mit verfeindeten Kontakten als mit solchen, die ihn laut Bourdieu auf sozialer Ebene einem Aufstieg näherbringen.<sup>121</sup> Die Bande Jungen verfolgt Chiron und bringt ihn dazu, sich selbst einzusperren, der genaue Grund dafür ist zunächst nicht bekannt, durch die Drohung „Get his gay ass“<sup>122</sup> lässt sich jedoch vermuten, dass er aufgrund der sexuellen Orientierung gejagt wird und somit auf ein

---

<sup>118</sup> Moonlight, 00:29:07 TC.

<sup>119</sup> Vgl. a. a. O., 00:04:22 TC.

<sup>120</sup> Vgl. a. a. O., 00:06:38 TC.

<sup>121</sup> Vgl. Bourdieu, „Sozialer Raum und Klasse“, S.16.

<sup>122</sup> Moonlight, 00:02:52 TC.

homophobes Milieu geschlossen werden kann. Das darauffolgende Kennenlernen mit Juan hingegen könnte zumindest innerhalb der gegebenen Klasse als ein positiver sozialer Kontakt gelten, da dieser durchaus Macht über das Viertel zu haben scheint. Er wird umso relevanter, wenn er Chiron das Schwimmen beibringt und ihm somit eine Fähigkeit lehrt, die es ihm erleichtert, sich im gesellschaftlichen Alltag zu integrieren oder im Ernstfall sein Leben rettet.<sup>123</sup> Ebenso kann das damit einhergehende Treffen mit Teresa als eine quantitative Zunahme des sozialen Kapitals auf neutraler Ebene genannt werden. Nicht, da diese ihm aus dem sozialen Feld hinaushelfen kann, sondern ihm innerhalb dessen einen sicheren Ort bietet, an dem er keine Angst vor der Außenwelt haben muss und gepflegt wird. Daher kann Teresa im ersten Akt als neutraler Kontakt betrachtet werden, der auf qualitativer Kapitalebene keinen Mehrwert bietet, jedoch innerhalb des Umfelds durchaus profitabel für Chiron ist. Ein ähnliches Konstrukt bahnt sich bei der Figur Kevin an, welcher quantitativ das soziale Kapital ansteigen lässt, und sich auf der Seite des Protagonisten platziert, ergo ihn unterstützt, sich zeitgleich jedoch im selben sozialen Feld bewegt und Teil desselben Milieus ist. Mit Einführung der Figur der Mutter wird nicht nur eine weitere neutrale soziale Kapitalerweiterung vorgestellt, sondern zudem auch das ökonomische Kapital erklärt. Da Chiron selbst noch zu jung ist, um dafür verantwortlich zu sein, ist dieses nämlich stark von der Mutterfigur abhängig. Die Vaterfigur wird hierbei nicht relevant, bzw. bleibt den gesamten Film über abwesend. Mit Ende des ersten Aktes und dem zunehmenden Drogenkonsum der Mutter, nimmt somit auch das ökonomische Kapital des Protagonisten ab. Wird diese vor der Drogenabhängigkeit zunächst noch als sehr besorgt dargestellt, ändert sich ihr Verhalten im Laufe des ersten Aktes in Zusammenhang mit ihrem neuen Freund.<sup>124</sup> Die Interaktionen mit der Mutter werden dadurch weniger, ihr Verhalten weniger fürsorglich. Auffällig wird dies vor allem, wenn Wertgegenstände wie der Fernseher aus dem Zuhause der Familie verschwinden.<sup>125</sup> Die häuslichen Szenen können hierbei als Darstellung des primären Habitus des jungen Chirons betrachtet werden, welcher innerhalb des ersten Aktes mittels weniger Szenen vorgestellt wird. Die Mutter, die zwar besorgt um ihren Sohn ist, jedoch zumeist durch ihre Arbeit abwesend zu sein scheint, stellt bereits in ihrer ersten Sequenz klar, dass Chiron zuhause selbstständig agiert: „He usually can take care of himself”.<sup>126</sup> Dies wird zudem deutlich als in späteren Szenen Chiron allein zuhause agiert, sich ein Bad einlässt und selbst verpflegt.<sup>127</sup> Die Abwesenheit von Vorbildern und prägenden Elternfiguren wird hierbei umso prägnanter. Dem Protagonisten fehlt somit im häuslichen Umfeld eine Figur, zu welcher er aufsehen kann, bzw. welche ihn durch die jungen Jahre leitet, da die Mutter aufgrund der geringen sozialen Stellung zu vielen Arbeitsstunden

---

<sup>123</sup> Vgl. Moonlight, 00:18:14 TC.

<sup>124</sup> Vgl. a. a. O., 00:20:44 TC.

<sup>125</sup> Vgl. Bourdieu, „Orteffekte“, S.160.

<sup>126</sup> Vgl. Moonlight, 00:11:52 TC.

<sup>127</sup> Vgl. a. a. O., 00:25:00 TC.

gezwungen ist und somit durch Absenz auffällt. Chiron muss somit früh lernen, sich selbst zu versorgen, um zu überleben. Er ersetzt diese Leerstelle in seinem Leben mit Juan und Teresa, was dazu führt, dass er immer wieder bei den beiden Figuren auftaucht, da diese ihm die Geborgenheit und eine Form des Wohlstands geben, welche er zuhause nicht innehat. Der frühe Kontakt zu Drogen kann ebenfalls zu einem feldinternen Spezifikum seines Habitus zählen. Sowohl zuhause durch die Mutterfigur Paula als auch bei seinen Ersatzeltern Juan und Teresa spielen Drogen in konsumtechnischer sowie in profitabler Hinsicht eine Rolle und prägen die Denkweise des Protagonisten. Hierbei scheint die Verknüpfung von Ort und Kapitalmangel wieder relevant zu werden. Wie bereits zuvor erwähnt, bindet nach Bourdieu *Ortseffekten* ein Mangel an Kapital an einen bestimmten Ort – so ist auch Chiron zum einen durch seine kindliche Abhängigkeit von der Mutter sowie deren Abhängigkeit von den Drogen an das Viertel gebunden und hat keine Möglichkeit aus diesem selbstständig auszubrechen.<sup>128</sup> Der Kontakt zu Drogen ist somit für die junge Version des Protagonisten unvermeidbar, die Realisation von dessen Konsequenzen eine logische Folge. Die einzige Kapitalform, welche im ersten Akt durchweg positiv zu beurteilen ist, ist das kulturelle Kapital. Dieses wird jenseits der häuslichen Umgebung durch die immer wiederkehrenden Schulszenen veranschaulicht. Dabei scheint zwar nicht die Bildung per se im Fokus des Films zu stehen, sondern die sozialen Interaktionen vor Ort, jedoch ist der edukative Aspekt durchaus vorhanden und kann als eine quantitative Zunahme des kulturellen Kapitals genannt werden.

Ein weiterer Habitus-prägende Aspekt, der nicht primär aus dem Elternhaus des Protagonisten stammt, ist jener der homophoben Gesellschaft, auf welche in Kapitel 2.4.2.1 noch genauer eingegangen wird. Wird zunächst nur angeteasert, dass Chirons Homosexualität Grund für seine Außenseiterrolle ist, erübrigt sich diese Frage, sobald die Mutter und Juan aufeinandertreffen und sie, die Offensichtlichkeit seiner sexuellen Orientierung selbst im Kindesalter des Jungen thematisiert, welche ihm zwar nicht bewusst zu sein scheint, seiner Umwelt dafür umso mehr.<sup>129</sup> Demzufolge verbietet das dargestellte Milieu eine andere Form von Männlichkeit, als die der Heterosexualität und exkludiert den Protagonisten aufgrund dessen. Innerhalb des sozialen Feldes besteht somit eine Voraussetzung auf dieser Ebene, die eingehalten werden muss, um sozial akzeptiert zu werden, was sich wiederum auf den Habitus ausübt, was im Laufe des Filmes deutlich wird.

---

<sup>128</sup> Vgl. Moonlight, 00:29:07 TC.

<sup>129</sup> Vgl. a. a. O., 00:29:00 TC.



### 2.3.3.3. Plot Point I nach Syd Field

Der erste Plot Point, nach Field das einleitende Element für Akt zwei,<sup>130</sup> wird in *Moonlight* entriert durch eine Szene, in welcher Chiron die Figuren Juan und Teresa ungefragt zuhause besucht und eine Vielzahl an Fragen stellt. Hierbei offenbart der junge Protagonist, dass er seine Mutter hasst,<sup>131</sup> fragt aber auch, was ein „faggot“<sup>132</sup> sei, weil die anderen Jungen ihn als solchen bezeichnen. Juan beantwortet diese Frage sachlich, wird jedoch direkt mit der neuen Frage konfrontiert, ob er Drogen verkaufe oder seine Mutter Drogen nehme.<sup>133</sup> Ebendiese Frage sowie die bejahende Antwort darauf, stellen mittels der erhaltenen Information als erschütternde Erkenntnis für den Jungen, einen entscheidenden Wendepunkt dar, der bewirkt, dass Chiron aufsteht und geht.<sup>134</sup>

### 2.3.3.4. Plot Point I nach Pierre Bourdieu

In jener beschriebenen Plot Point Sequenz wird der gesellschaftlich geprägte, homophobe, Habitus weiterhin geformt. Der Protagonist, welcher bislang nicht verstanden hat, wieso seine Mitmenschen ihn ausgrenzen, beginnt mit dem Verständnis des Wortes „faggot“<sup>135</sup> seine Andersartigkeit wahrzunehmen und die implizierte Homosexualität als negativ zu verinnerlichen. Aus Sicht des Kapitalbegriffs bleiben kulturelles, ökonomisches sowie symbolisches Kapital während des ersten Plot Points unverändert. Das soziale Kapital hingegen nimmt ab. Betrachtet man die Szene außerhalb des nachfolgenden Filmkontexts, so erweckt diese den Eindruck eines Kontaktabbruchs, da der junge Chiron nach der Erkenntnis, dass Juan die Instanz ist, die seiner Mutter Drogen verkauft und somit Mitschuld an ihrem negativen Zustand hat, aufsteht und geht. Der harte Cut mit schwarzem Bild, den *Moonlight* an dieser Stelle einbaut, um das Ende des ersten Kapitels zu markieren, unterstreicht diese Annahme. Da Juan und Teresa die einzigen beiden Figuren im Leben des Protagonisten sind, die ihm innerhalb seiner Klasse ein gutes Leben garantieren können, stellt der Verlust dieses Kontakts einen starken Abfall des sozialen Kapitals dar. Dass diese Annahme jedoch nicht komplett der Wahrheit entspricht, offenbart der zweite Akt.

---

<sup>130</sup> Vgl. Field, S.12.

<sup>131</sup> Vgl. *Moonlight*, 00:33:47 TC.

<sup>132</sup> Ebd.

<sup>133</sup> Vgl. a. a. O., 00:35:14 TC.

<sup>134</sup> Vgl. ebd.

<sup>135</sup> A. a. O., 00:33:47 TC.

### 2.3.3.5. Zweiter Akt nach Syd Field

Der Beginn des zweiten Aktes, der Konfrontation, wird sehr offensichtlich durch einen Zeitsprung markiert. Der Protagonist ist nun nicht mehr ein kleiner Junge, sondern ein pubertierender Teenager. Die Anfangsszene von Akt zwei zeigt Chiron in der Schule, wo er nach wie vor von Gleichaltrigen verbal gemobbt wird, ohne sich zu wehren.<sup>136</sup> Erneut wird die Figur Kevin in seiner gealterten Version vorgestellt, diesmal wie er Chiron von seinen Frauengeschichten berichtet während Chiron aus Angst vor seinen Mitschüler:innen nicht das Schulgelände verlässt. Wieder zuhause stellt die Konfrontation auch direkt die häuslichen Bedingungen dar und zeigt, dass der Drogenkonsum der Mutter nicht nachgelassen hat. Im Gegenteil, sie schickt ihn weg, woraufhin Chiron Zuflucht bei Teresa sucht, welche ihm gestattet, jederzeit bei ihr übernachten zu dürfen und ihm zeigt, wie man ein Bett bezieht.<sup>137</sup> Juan ist in der Zwischenzeit gestorben und nicht länger im Film präsent. Die darauffolgende Szene zeigt Chiron wieder in seinem eigentlichen Zuhause in einer Auseinandersetzung mit seiner Mutter, welche klar unter Drogen steht, sich nicht mehr daran erinnert, ihn weggeschickt zu haben und nun wissen will, wo er war. Sie stürmt dabei durch das Haus, ist der Meinung sich ausgesperrt zu haben und verlangt Geld von ihrem Sohn, nachdem sie hört, dass dieser bei Teresa war.<sup>138</sup> Dabei nimmt sie ihm das Geld gewaltsam ab und begründet dies durch ihre biologische Verbindung: „I'm your Mama. [...] I'm your blood, remember?“<sup>139</sup> Wieder in einem der wichtigsten Schauplätze der Konfrontation, der Schule, wird Chiron erneut von seinen Mitschüler:innen gemobbt und als homosexuell bezeichnet, hierbei wird insbesondere die Figur Terrell präsent. Der Protagonist begibt sich anschließend an einen Bahnhof und fährt zum Strand, welcher bereits durch den ersten Akt bekannt ist. Hier setzt er sich abends in den Sand und wird von Kevin überrascht, welcher sich dazugesellt und Chiron einen Joint anbietet. Die beiden führen ein persönliches Gespräch über Emotionen, aber auch über den Spitznamen *Black*, welchen Kevin sich für den Protagonisten ausgedacht hat. Dabei kommen sich die Figuren körperlich näher. Was folgt, ist die Darstellung von Chirons erster sexuellen Erfahrung.<sup>140</sup> Kevin fährt ihn daraufhin nach Hause, wo der Protagonist seine Mutter schlafend vorfindet, und sie zudeckt. Anknüpfend an diese Szene, wird der Protagonist erneut in der Schule gezeigt, diesmal ändert sich jedoch die Erzählperspektive und es wird Kevin dargestellt, der von Terrell in ein Gespräch über Kevins vergangene gewaltreiche Auseinandersetzungen verwickelt wird und ihn auffordert, zu tun, was er von ihm verlangt:

---

<sup>136</sup> Vgl. Moonlight, 00:37:08 TC.

<sup>137</sup> Vgl. a. a. O., 00:40:17 TC.

<sup>138</sup> Vgl. a. a. O., 00:43:54 TC.

<sup>139</sup> A. a. O., 00:43:31 TC.

<sup>140</sup> Vgl. a. a. O., 00:54:45 TC.

„I’m sayin’, you know, if I point a Nigger out, you gonna knock his ass down?  
*That’s the game ain’t it? If you dare me to swing on him and if I do, it’s on you.*“<sup>141</sup>

Genau das wird in der nächsten Szene auch umgesetzt. Terrell wählt Chiron aus und Kevin steht zu seinem Wort und verprügelt diesen vor der gesamten Schule. Sobald der Protagonist am Boden liegt, treten auch die anderen Mobbenden auf ihn ein, bis ein Lehrer die Gewalttat unterbindet.<sup>142</sup> Diese Szene kann als einleitendes Element für den darauffolgenden zweiten Plot Point gesehen werden. Chiron wird zuvor noch ein weiteres Mal im Büro der Direktorin gezeigt, wo er jedoch seine Mitschüler deckt und keine Namen nennt, sodass diese nicht zur Rechenschaft gezogen werden können. Die Konfrontation zeigt somit den Umgang des Protagonisten mit seinem gesellschaftlichen Umfeld. Mit großem Fokus auf dem Zuhause sowie der Schule wird die Deplatziertheit der Figur umso deutlicher. Der Film zeigt im zweiten Akt, wie die Menschen seines Viertels mit dem Protagonisten umgehen und wie groß die Rolle der Gewalt dabei ist, welche auch den zweiten Plot Point dominiert.

#### **2.3.3.6. Zweiter Akt nach Pierre Bourdieu**

Das soziale Kapital Chirons ist nicht wie durch den ersten Plot Point zu erwarten etwa durch die bewusste Trennung von Juan gesunken, sondern durch dessen Tod. Teresa hingegen ist ihm erhalten geblieben und agiert wie auch in Akt eins als Mutterersatz, indem sie dem Protagonisten einen Schlafplatz bietet und somit einen sicheren Ort, an den er wieder und wieder zurückkehren kann. Auch zeigt sie ihm wie man ein Bett macht und lehrt ihn somit wie Juan im ersten Akt bereits einen elementaren Bestandteil des gesellschaftlichen Daseins. Sie ist auch diejenige, die ihm Geld schenkt und somit sein ökonomisches Kapital steigert konträr zu seiner leiblichen Mutter Paula, welche nicht nur das finanzielle Gut der Familie für Drogen ausgibt, sondern auch jenes Geld, das Chiron von Teresa geschenkt bekommen hat. Die Mutterfigur beeinträchtigt das ökonomische Kapital des Protagonisten somit zweifach, allerdings negativ. Wie Akt zwei zeigt, beruht die Verbindung zur Mutter hierbei nicht auf Liebe, Kapital-Vorteilen, oder dem Willen diese aufrechtzuerhalten, sondern wird von Paula lediglich mit der Blutsverwandtschaft begründet, welche Chiron durch seine Abhängigkeit von der Mutter an diese bindet: „I’m your Mama. [...] I’m your blood, remember?“<sup>143</sup>.

Das soziale Kapital stagniert ebenfalls, wenn es um die Figur Kevin geht. Dafür ist dieser auch ein Kontaktpunkt zum Thema Drogen, da er in der Strandszene einen Joint auspackt, durch den drogengeprägten Habitus das Kiffen normalisiert und Chiron, der bereits geübt

---

<sup>141</sup> Moonlight, 00:58:50 TC.

<sup>142</sup> Vgl. a. a. O., 01:00:50 TC.

<sup>143</sup> A. a. O., 00:45:31 TC.

darin ist, ebenfalls dazu verleitet. Kevin, der durch die intime Strandszene zu mehr als einem Freund für den Protagonisten wird, offenbart sich im Laufe von Akt zwei jedoch als illoyaler Kontakt, da er sich gegen Chiron wendet, sich auf die Seite der mobbenden Akteure stellt und seinen vermeintlichen Freund verprügelt.<sup>144</sup> Grund dafür ist erneut das männerdominierte, homophobe Milieu, welches in Akt zwei mit Gewalt auf Homosexualität reagiert, obwohl Chiron diese bis auf die Strandszene zu keinem Zeitpunkt offen auslebt. Eben diese Gruppe an Antagonisten, die sowohl im ersten als auch im zweiten Akt vorkommen sind es auch, die als negatives soziales Kapital zählen könnten, da ihre Verbindung zu Chiron nur schlechte Effekte für den Protagonisten mit sich bringt. Sie terrorisieren ihn nicht nur physisch wie psychisch, sondern hetzen seine Verbündeten gegen ihn auf und bewirken einen Abstieg des sozialen Kapitals innerhalb seines Feldes. Somit könnten diese auch als genereller Hinderungsgrund für einen Aufstieg im Bereich des sozialen Kapitals gelten, da es ihm an seiner Schule durch die Gewaltherrschaft der Gruppe nicht möglich wird, Anschluss zu finden. Auch sein symbolisches Kapital leidet durch diese schlussfolgernd. Die Positionierung des Protagonisten an der Schule wird nicht meritokratisch durch die Leistung Chirons definiert, sondern durch das gesamte homophobe, soziale Feld sowie Terrell und seine Freunde, welche Chiron öffentlich als homosexuell bezeichnen, ihn damit aufziehen sowie bloßstellen. Dementsprechend war es Chiron von Beginn an aufgrund seiner sexuellen Orientierung gar nicht möglich, symbolisches Kapital innerhalb seines Milieus aufzubauen. Nicht zu vergessen ist hierbei auch die Anwendung von physischer Gewalt gegen den Protagonisten, welche auch vor der gesamten Schule ausgeübt wird. So sind diese schließlich auch schuld an dem Sinken seines kulturellen Kapitals, welches vor allem im zweiten Plot Point dramatisiert wird.

### **2.3.3.7. Plot Point II nach Syd Field**

Als zweiter Wendepunkt des Films folgt die Kamera als Konsequenz der Schlägerei in Minute 01:04:39 TC dem Protagonisten von dem Schulhof zurück in die Schule.<sup>145</sup> Mit schnellem Tempo geht Chiron durch die Halle, bis er in einem Klassenzimmer ankommt, in welchem auch seine Peiniger gerade unterrichtet werden. Kommentarlos greift Chiron sich einen Stuhl und zerschmettert diesen auf Terrells Rücken. Dieser geht hierbei zu Boden und bleibt liegen, während Chiron erneut zuschlägt. Dieser Racheakt wird unterbunden durch Terrells Freunde sowie den Lehrer. Die nächste Szene zeigt den Protagonisten wie er in Handschellen von der Polizei abgeführt wird. Ein schwarzer Bildschirm verkündet den Beginn von Akt drei, der Auflösung. Der zweite Plot Point kann somit als Eskalation der

---

<sup>144</sup> Vgl. Moonlight, 01:01:39 TC.

<sup>145</sup> Vgl. a. a. O., 01:04:39 TC.

Konfrontation betrachtet werden, da Chiron, der stets gemobbt wurde, nun zurückschlägt, dafür aber umso härter bestraft wird.

### **2.3.3.8. Plot Point II nach Pierre Bourdieu**

Wie Chirons soziales Kapital in den ersten beiden Akten gezeigt hat, verfügt der Protagonist bis auf Teresa über nur wenige bis keine richtigen Vertrauenspersonen, an welche er sich nach der Gewalttat hätte wenden können. Seine Weise damit auf eigene Faust umzugehen besteht daher darin, sich an Terrell zu rächen, und zwar auf ähnlich gewaltreiche Art. Der sekundäre Habitus des Protagonisten, welcher vorrangig durch seine Schulkolleg:innen zustande kommt, ist somit nicht nur mit Homophobie in Zusammenhang zu bringen, sondern auch mit Gewalt als eine Form der Ausdrucksweise. Dieser physische Angriff führt schließlich dazu, dass er von der Polizei abgeführt wird und sein symbolisches Kapital darunter weiterhin leidet. Sein Ruf gleicht nun dem eines Straftäters, der nicht länger auf der Schule bleiben darf und in aller Öffentlichkeit zur Rechenschaft gezogen wird. Dies hat wiederum zur Folge, dass Chirons kulturelles Kapital stark zurückgeht, bzw. nicht weiterhin vorhanden ist, da ihm die Weiterführung seiner Schullaufbahn untersagt wird.

### **2.3.3.9. Dritter Akt nach Syd Field**

Akt Drei beginnt mit einer Traumsequenz über die Mutter, in welcher sie ihren Sohn anschreit.<sup>146</sup> Erst als Chiron aufwacht, wird wieder deutlich, dass erneut ein Zeitsprung stattgefunden hat und der Protagonist nun ein erwachsener Mann ist. Die Auflösung offenbart außerdem direkt zu Beginn, dass der Protagonist nun ein hochwertiges Auto mit Gold-Deko in Form einer Krone auf dem Armaturenbrett fährt, goldene ‚Grills‘ sowie eine Vielzahl an Goldschmuck trägt,<sup>147</sup> wie auch Abbildung 4 durch die gewählte Kameraeinstellung der Nahaufnahme belegt. Diese gewährt durch die physische Nähe genau diese Eigenschaften zu erkennen und wird unterstützt durch die sonst sehr dunkel gehaltene Szene sowie Kleidungswahl der Figur.<sup>148</sup>

---

<sup>146</sup> Vgl. Moonlight, 01:06:24 TC.

<sup>147</sup> Vgl. a. a. O., 01:07:24 TC.

<sup>148</sup> Vgl. ebd.



Abbildung 4 Chiron als ‚Black‘ im Auto: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 01:07:24 TC.

Sein neuer sowie alter Spitz- und Straßename lautet nun *Black*, wie auch das Nummernschild seines Autos verrät. Eine noch unbekannte Figur steigt zu ihm in das besagte Auto und fährt gemeinsam mit Chiron durch die Gegend. Während der Mann mit weiteren unbekanntenen Figuren über Frauen spricht, offenbart Chiron eine Schusswaffe, welche er mit sich führt.<sup>149</sup> Anschließend an diese Szene wird gezeigt, wie der Protagonist nachts zu einem Mann fährt, bei diesem das verdiente Geld zählt und ihn bezahlt. Es wird offensichtlich, dass Chiron als Dealer tätig ist und ähnlich wie Juan einst, andere damit beauftragt, für ihn zu dealen. Nur kurz danach folgen zwei Anrufe: Ersterer ist von der Figur der Mutter, welche ihn darum bittet, sie in Atlanta zu besuchen.<sup>150</sup> Zweiterer ist von Kevin, welcher ihn seit der Schule nicht mehr kontaktiert hat. Er erzählt nun als Koch tätig zu sein und entschuldigt sich dafür, was in Akt zwei auf dem Schulhof passiert ist. Außerdem lädt auch er den Protagonisten ein, ihn zu besuchen.<sup>151</sup> In der anschließenden Minute 01:17:00 TC besucht Chiron seine Mutter in einer Entzugsklinik, welche nun keine Drogen mehr nimmt, und dortbleiben möchte, um anderen Personen in ähnlicher Lage zu helfen. Sie entschuldigt sich bei ihrem Sohn und sie weinen gemeinsam, dicht gefolgt von einer Umarmung.<sup>152</sup> Weiterhin zeigt der Film Chiron erneut im Auto, wie er sich auf den Weg zu Kevins Restaurant begibt. Dort angekommen, gibt er sich zunächst nicht erkenntlich, sondern setzt sich in das Lokal und beobachtet.<sup>153</sup> Kevin erkennt ihn jedoch sofort und freut sich sichtlich über des Protagonisten Anwesenheit. Er kocht für ihn und schenkt ihnen beiden ein Glas Wein ein. Während des Gesprächs zeigt Kevin Chiron auch ein Bild seines Sohns, erzählt davon, dass er selbst im Gefängnis war und sich für den Jungen geändert hat. Der Protagonist hingegen offenbart, dass er als Dealer tätig ist, seitdem er nach dem finalen

<sup>149</sup> Vgl. Moonlight, 01:08:45 TC.

<sup>150</sup> Vgl. a. a. O., 01:11:13 TC.

<sup>151</sup> Vgl. a. a. O., 01:12:10 TC.

<sup>152</sup> Vgl. a. a. O., 01: 21:30 TC.

<sup>153</sup> Vgl. a. a. O., 01:24:53 TC.

Vorfall in Akt zwei in der Jugendstrafanstalt war und dort jemanden kennengelernt hat, der ihn für sich arbeiten hat lassen.<sup>154</sup> Der dritte Akt neigt sich zum Ende, als Chiron Kevin nach der Arbeit nach Hause fährt. Kevin lädt ihn dazu ein, bei ihm zu übernachten, erneut führen die beiden männlichen Figuren ein persönliches Gespräch über ihre Lebenserwartungen, wobei Kevin offen anzweifelt, dass Chiron in seiner Rolle als *Black* er selbst ist.<sup>155</sup> Der Protagonist offenbart hierbei, dass er seit der intimen Szene am Strand in Akt zwei niemanden mehr an sich herangelassen hat und von niemandem mehr intim berührt worden ist: „You’re the only man that ever touched me.“<sup>156</sup> Kevin nimmt seinen weinenden Freund daraufhin in den Arm, der Film zeigt Rückblicke auf einen Jungen am Strand und endet wie auch zuvor die einzelnen Kapitel mit einem schwarzen Bildschirm.<sup>157</sup> Die Auflösung führt somit zwar zunächst in das neue Leben des Protagonisten als Drogendealer ein und präsentiert ihn als wohlhabend, zeigt jedoch auch sehr schnell, wie unglücklich er damit ist. Die Handlungsstränge mit der Mutter werden durch das gemeinsame Weinen zusammengeführt und geschlossen, und auch Kevins Handlungsstrang wird nicht nur aufgelöst, sondern bietet dem Protagonisten einen Ausweg aus seinem jetzigen Leben, in dem er ihm seinen eigenen Weg vorführt. Somit bleibt zwar das Ende grundlegend offen, durch das Zusammenfinden mit seinem Kindheitsfreund aus Akt eins wird findet auch hier ein zirkulärer Durchlauf statt und blickt mit dem finalen Bild zurück auf den jungen Chiron.

### **2.3.3.10. Dritter Akt nach Pierre Bourdieu und Didier Eribon**

Der dritte Akt belegt somit, dass das kulturelle Kapital mit dem Vorfall in der Schule im zweiten Akt sein Ende gefunden hat. Chiron ist als Teil des Milieus der Gefängnisinsassen in seiner Klasse abgestiegen und hat dort eine Person kennengelernt, die ihm zum Drogendealer Dasein verholfen hat. Die schulische Bildung wurde somit nicht weitergeführt, ein anderer kultureller Zugang wird im Film nicht erwähnt.

Der soziale Kontakt zu jener Person hat sich jedoch erheblich auf das ökonomische Kapital der Figur ausgeübt. Wie bei Abbildung 4 bereits bemerkt wurde, trägt Chiron nun auffälligen Hals-, Arm- sowie Zahnschmuck in Gold und fährt ein protziges Auto, welche alle auch zum symbolischen Kapital als Statussymbole zählen. Dank seiner neuen Funktion in der Drogenszene hat er keine Geldprobleme mehr, sondern ist nun derjenige, der dieses an seine untergeordneten Dealer:innen weitergibt. Durch das Auto ist er auch nicht länger auf öffentliche Verkehrsmittel oder andere Fahrer:innen angewiesen, sondern selbst mobil und damit unabhängig. Eben diese Unabhängigkeit zeigt sich auch in Bezug auf seine finanzielle Situation: So ist er nicht länger auf seine Mutter angewiesen. Der soziale Kontakt zu der

---

<sup>154</sup> Vgl. Moonlight, 01:30:27 TC.

<sup>155</sup> Vgl. a. a. O., 01:43:02 TC.

<sup>156</sup> A. a. O., 01:45:02 TC.

<sup>157</sup> Vgl. a. a. O., 01:46:33 TC.

Person, die der Protagonist im Gefängnis kennengelernt hat, hat ihn somit milieu- sowie klassentechnisch zurück in die zu Beginn gezeigte gesellschaftliche Position Juans geführt. Nicht nur optisch ähneln sich die beiden nun, sondern auch die im Auto platzierte Deko-Krone ist ein Indiz dafür, dass hier eine Parallele besteht.<sup>158</sup>

Auch hier könnte somit wieder Didier Eribons Theorie vom verinnerlichten und determinierten Habitus greifen, welcher es den Menschen unmöglich gestaltet, sich von ihrem Herkunftsmilieu vollständig zu trennen:<sup>159</sup> Auch wenn der Protagonist nicht länger in seiner Heimat Miami agiert, hat er in Georgia nun ein ähnliches Leben aufgebaut, wie jenes, das er von klein auf mitbekommen hat. Die kindliche Erfahrung und die häufige Präsenz von Juan in dieser Phase hat ihn dabei soweit geprägt, dass er selbst den gleichen Weg eingeschlagen hat und sowohl Aussehen als auch den Beruf übernommen hat. Nachdem es in Chirons Leben niemanden gegeben hat, der eine bessere soziale Stellung innegehabt hat, hat der Protagonist somit den höchsten für ihn bekannten Rang innerhalb der ihm bekannten Felder erlangt. Er ist wie sein Vaterersatz Juan geworden und hat ohne aktives Bestreben nach sozialen Aufstiegen dessen Position eingenommen. Auch die Tatsache, dass er als Drogendealer tätig ist, entspricht seinem angelernten Habitus und belegt, dass er diesen nicht ablegen konnte. Er selbst ist nun zum Verwalter der Drogen geworden, hat diese noch einen weit größeren Teil seines Lebens einnehmen lassen als in Akt eins und zwei. Chiron hat somit zu keinem Zeitpunkt des Films den Eindruck erweckt, tatsächlich etwas an seiner sozialen Lage ändern zu wollen, sondern passiv stagniert und nur auf die Ereignisse in seinem Leben reagiert. Viel eher scheint es der Wunsch nach sozialer Anerkennung gewesen zu sein, welche ihm aufgrund seiner sexuellen Orientierung nie vermocht war. Indem der Protagonist Juans Aussehen sowie Lebensstil kopiert hat, entspricht er nun den feldspezifischen Anforderungen des Milieus und erinnert nicht mehr an den ‚sanften‘ Chiron aus den ersten beiden Akten. Der Protagonist hat seine eigene Identität abgelegt, bzw. so weit geformt, dass diese den sozialen Normen seines Milieus entspricht und er die Form der gesellschaftlich akzeptierten Männlichkeit verkörpert – dazu mehr in Kapitel 2.4.2.1.

Hinzu kommt auch die Verbindung zur Mutter, die er nach wie vor aufrechterhält, wie Akt drei belegt. Diese nur bedingt auf Liebe basierende soziale Verbindung hat keine weiteren Einflüsse auf die Kapitalformen nach Bourdieu, belegen jedoch, dass er trotz seiner traumatischen Kindheit sich nie von dieser getrennt hat. Durch die finanzielle Unabhängigkeit Chirons und die besiegte Abhängigkeit der Mutter von den Drogen ist sie zu einer neutralen Figur im Leben des Protagonisten geworden. Ebenso ist die Bedeutung Kevins zu Beginn von Akt drei nicht mehr vorhanden. Erst durch seinen Anruf wird diese Verbindung wieder aufgelebt und führt den Protagonisten in eine parallele Version seines eigenen Lebens, in welcher er nach der Jugendstrafanstalt nicht Drogendealer geworden

---

<sup>158</sup> Vgl. Moonlight, 00:01:05 TC./01:07:39 TC.

<sup>159</sup> Vgl. Eribon, S.170.



wäre, sondern einen ‚richtigen‘ Beruf erlernt hätte. Kevin hat sich als Koch zwar nicht im Sinne des ‚American Dream‘ hochgearbeitet,<sup>160</sup> dafür hat er es aber aus Liberty City geschafft, ohne erneut kriminell zu werden. Er ist nun Teil der Mittelschicht, hat eine eigene Wohnung, verpflegt sich anders als Chiron, der nie kochen gelernt hat, selbst, und hat ein Kind für dessen Wohlergehen er verantwortlich ist. Chiron hingegen hat einen Weg eingeschlagen, der ihm zwar einen Anstieg des ökonomischen Kapitals garantiert, jedoch in der Gesellschaft als kriminell gilt und die Gefahr mit sich bringt, jederzeit erneut von der Polizei festgenommen zu werden. Kevin, der nun ein gesellschaftlich angeseheneres Leben führt als Chiron, ist somit ein positiver Einfluss auf das soziale Kapital des Protagonisten. Sowohl emotional wie auch sozial führt er Chiron vor, wie sein Leben hätte sein können und erweckt somit auch die emotionale Seite in der Figur. Chiron vertraut sich ihm an, gesteht seit Kevin keinen intimen Kontakt mehr gehabt zu haben, und nähert sich diesem erneut physisch an. Zwar kann Kevin dem Protagonisten keinen sozialen Aufstieg garantieren, aber er offenbart Chiron eine Initiative, die ohne kriminelle Komponente in ein anderes soziales Milieu führen könnte.

#### **2.3.4. Soziale Mobilität in *Bande des Filles* und *Moonlight* im Vergleich**

*Moonlight* und *Bande des Filles* erzählen ähnliche Geschichten auf unterschiedliche Weisen. Beide Filme stellen ärmliche soziale Felder dar, in denen ein sozialer Aufstieg nur schwer bis gar nicht möglich ist und soziale Rangordnungen innerhalb des Feldes über Gewalt definiert werden. Während *Bande des Filles* eine französische Banlieue zu Paris visualisiert, zeigt *Moonlight* das Leben im amerikanischen Viertel von Miami. Beide Orte zeichnen sich vor allem durch eine prekäre Gesellschaft aus, in der sowohl weiblicher als auch männlicher Protagonist:in mit den gegebenen Rahmenbedingungen umgehen müssen, männliche Figuren jedoch gesellschaftlich über den weiblichen stehen und diese dominieren. Während den Frauen in *Bande des Filles* aufgrund ihres bloßen Geschlechts die untere Rangordnung zuteilwird, ist es in *Moonlight* die Andersartigkeit seiner Männlichkeit, die in einer homophoben Gesellschaft nicht legitimiert wird, die diese Dispositionen prägt.

Beide Filme zeigen Familien ohne Vater, dafür aber mit arbeitender und selten anwesender Mutter, welche Selbstständigkeit und das Kümmern um andere erzwingt. Während *Bande des Filles* nur das Teenageralter der Protagonistin darstellt, greift *Moonlight* mit Akt eins und drei auch das Kind- sowie Erwachsensein der Figur auf und erweitert die Darstellung um den Aspekt der sozialen Mobilität eines Heranwachsenden. Diese wird sowohl in *Moonlight* als auch in *Bande des Filles* nicht so sehr thematisiert wie das Ausbleiben dieser. Während physische Mobilität durchaus vertreten und geradezu auffällig oft durch Autofahrten,

---

<sup>160</sup> Sherry B. Ortner, „Not Hollywood: independent film at the twilight of the American dream“, Durham: Duke University Press 2013, S. 10-145.

Zugfahrten oder Fußbewegung dargestellt wird, treten die Figuren sozial auf der Stelle. Da diese Sorten der Mobilität nicht einander entsprechen, kann geschlussfolgert werden, dass die physische Mobilität ein Versuch ist, die fehlende soziale auszugleichen.

„Die Aussetzung des Versprechens sozialer Mobilität und insofern die Suspendierung der Wirksamkeit der damit verbundenen Narrative verändern die Formen des Selbstbezugs: Das Ich hört auf, das Gefühl zu haben, wirkmächtig, Autor:in der eigenen Handlungen zu sein.“<sup>161</sup>

Diese beschriebene Ohnmacht wird in beiden Filmen auch durch soziale Abhängigkeit dargestellt. Während Chiron in *Moonlight* zwei Akte lang abhängig von der Mutter ist, macht er sich im dritten Akt abhängig von dem Drogengeschäft, welches ihm zwar ökonomisch ein besseres Leben ermöglicht, jedoch auch jederzeit wieder zurück in eine Strafanstalt bringen kann. Marieme in *Bande des Filles* hingegen ist ebenfalls in eine Abfolge von Abhängigkeiten verwickelt, beginnend bei ihrer Familie, insbesondere ihrem Bruder, und schlussendlich von der Figur Abou. Beide finalen Formen der Abhängigkeit sowohl bei weiblicher als auch männlichem Protagonist:in können als gescheiterter Aufstiegsversuch bezeichnet werden. Kann bei Marieme sogar von „Klassenflucht“<sup>162</sup> frei nach Eribon gesprochen werden, da sie versucht, sich von ihrem Herkunftsmilieu sowohl optisch als auch geographisch zu separieren, resigniert der Protagonist in *Moonlight* geradezu und wird zu dem, was er sein ganzes Leben lang vor Augen gehalten bekommen hat: ein Drogendealer. Innerhalb seines Feldes hat er somit mithilfe von Kriminalität zwar die womöglich höchstmögliche Stellung eingenommen, die ihm bekannt war, allerdings hat er nie darüber hinaus einen Versuch gestartet, aufzusteigen. Der Wille zum sozialen Aufstieg wurde somit nie filmisch dargestellt. In seiner gefühlten Ohnmächtigkeit gibt er sich dem Statusfatalismus hin, wechselt zwar seine geographische Lage, bleibt jedoch innerhalb desselben Milieus. Zwar könnte nun argumentiert werden, dass die Figur nach dem Gefängnisaufenthalt sich wieder ‚nach oben‘ arbeiten musste, was durchaus korrekt wäre, jedoch gilt auch hier wieder, dass er in sein Herkunftsmilieu zurückgekehrt ist und seinen drogendominierten Habitus nie ablegen konnte. Der Wille zum sozialen Aufstieg ist in *Bande des Filles* dahingegen stärker ersichtlich, auch wenn er nicht überwiegt. Viel mehr wird durch die Hotel- und Tanzszene der Wunsch von einem besseren Leben in Reichtum dargestellt. Auch die Ausflüge nach Paris können als kurzzeitiges Ausbrechen aus dem sozialen Feld betrachtet werden. Jedoch handelt es sich beide Male um ein temporäres Phänomen, das schnell wieder von der Realität dominiert wird. In der Theorie kann ihre Flucht zum Ende von Akt zwei auch als ein Wille zur sozialen Veränderung zählen, jedoch muss hierbei bedacht werden, dass ihre eigentliche Motivation die Flucht vor dem gewaltausübenden Bruder ist und nicht die Umsetzung ihres Traums von einem sozial besseraufgestellten Leben. Nichtsdestotrotz

---

<sup>161</sup> Seier/Voswinkel, S. 78.

<sup>162</sup> Eribon, S. 180.

scheitert der Plan der Protagonistin und sie findet sich abhängig von Abou ähnlich wie in *Moonlight* im Milieu der Drogendealer:innen vor.

Interessant ist hierbei, dass Marieme keinerlei Klassenstolz empfindet: So verkleidet sie sich, wenn sie Drogendealerin ist mit Perücke, hohen Schuhen und engen Kleidern und wenn sie als sie selbst agiert, als männlich, bindet sich die Brüste ab, trägt weite Klamotten und streng zurückgeflochtene Haare. Viel eher könnte hierbei der von Eribon geprägte Begriff der „Klassenscham“<sup>163</sup> gelten, da sich die Protagonistin bewusst optisch von ihrem früheren Aussehen verabschiedet, wobei sie zu keinem Zeitpunkt in Akt drei ihre Herkunft leugnet. Viel eher scheint ihr Verhalten ihrem männergeprägten Habitus zu entspringen, welcher besagt, dass Männer stets Macht über sie ausgeübt haben und sie nur in männlicher Form selbst Handlungsmacht erhält, hierzu wird jedoch in Kapitel 2.4.1 näher darauf eingegangen. Chiron in *Moonlight* hingegen kann zu Beginn von Akt drei durchaus etwas wie Klassenstolz unterstellt werden. So fährt er ein auffälliges Auto mit Gold-Deko, trägt auffälligen Schmuck und versteckt sich sowie seine Statussymbole keineswegs vor dem Rest der Gesellschaft. Auch erzählt er der Figur Kevin, dass er als Drogendealer tätig ist und somit in Juans Fußstapfen getreten ist. Auffällig ist daher, dass obwohl beide Protagonist:innen in einer ähnlichen sozialen Position landen, der männliche Stolz zeigt, während die weibliche sich dafür schämt. Auch hat Chiron sich nie um einen sozialen Aufstieg bemüht, sondern nur auf seine Umwelt reagiert, um in der genannten Position zu landen, während Marieme aktiv danach streben musste und einen unerfüllbaren Traum vom Aufstieg folgte. Die weibliche Figur scheint es im dargestellten sozialen Segment somit weit schwerer zu haben, um in dieselbe Position zu gelangen und auch weniger davon zu profitieren, wenn man das analysierte ökonomische Kapital betrachtet. Beide Figuren legen wenig Wert auf das kulturelle Kapital und werden zum Abbruch bedingt gezwungen: Chiron durch seine mobbenden Mitschüler:innen und Marieme durch die verweigerte Versetzung – beide bemühen sich nach den genannten Vorfällen nicht um eine Weiterführung. Aus inhaltlicher Sicht gleichen sich die Filme daher in vielen Aspekten des dargestellten Milieus und lassen nur eine gewisse Anzahl von Differenzen zu.

Das soziale Segment in *Bande des Filles* lässt sich somit wie folgt zusammenfassen: Die Protagonistin wächst in einem männerdominierten, gewaltaffinem sowie ärmlichen Milieu auf, welches Frauen degradiert, während Männer sowohl öffentlichen als auch privaten Raum dominieren. Lediglich über Straßenkämpfe können sich die weiblichen Figuren symbolisches Kapital erkämpfen und innerhalb des sozialen Feldes aufsteigen. Ein tatsächlicher Klassenaufstieg und ein Verlassen des Milieus erscheint hierbei unrealistisch, da auf kulturelles Kapital keinen Wert gelegt wird und gute Jobaussichten somit unwahrscheinlich

---

<sup>163</sup> Eribon, S. 150.

sind. Zwar gibt es den Wunsch eines sozial besseren Lebens, jedoch bleibt es hierbei bei der Imitation dessen, da die Protagonistin hauptsächlich vor ihrem Bruder flieht, nach wie vor in Abhängigkeiten festhängt und ihr eine Flucht trotz ökonomisch stärkerem Drogendealerinnen-Dasein nur geographisch gelingt.

In *Moonlight* gestaltet sich dies folgendermaßen: Der Protagonist wächst in einem männerdominierten, gewaltaffinem, drogengeprägten sowie ärmlichen Milieu auf, welches trotz besserer Stellung des männlichen Geschlechts nur eine bestimmte Form der Männlichkeit akzeptiert und damit einhergehend Homophobie fördert. Nur wer all jene Kriterien erfüllen kann, kann auch sozial aufsteigen und symbolisches sowie soziales Kapital erlangen. So werden auf dem Schulhof Kämpfe ausgeführt, um die Männlichkeitsideologie zu beweisen, gleichzeitig aber auch wie bei Chiron zu einem Einfrieren des kulturellen Kapitals führen kann, wenn der Gewaltaspekt übertrieben wird. So sind die Akteur:innen des sozialen Segments stets auf sich allein gestellt, da sich die Verbündeten jederzeit gegen einen wenden können, um sich zu beweisen und die gesellschaftliche Akzeptanz zu verdienen. Der Beruf der Drogendealer:innen scheint hierbei die höchste Stellung innerhalb des Milieus zu sein, ökonomisch wie symbolisch, jedoch stets von der kriminellen Komponente verfolgt. Die Kindheit, bzw. der frühe Kontaktpunkt zu den Drogen ist somit umso prägender. Nachdem also beide Filme ein Milieu darstellen, welches u.a. männerdominiert und somit auch stark von Genderspezifika geprägt ist, ergibt es nur Sinn, in den folgenden Kapiteln auch diesen Aspekt zu berücksichtigen und genauer zu analysieren.

## **2.4. Geschlechtsspezifische Aspekte des Milieus: Sprache und Berufe**

Blickt man nun zurück auf die Definition von Milieufilmen, so wird nicht nur das soziale Segment der dargestellten Diegese hervorgehoben, sondern auch die damit einhergehenden Merkmale der Sprache oder Berufe. Diese gehen mit dem Milieu und der Klasse der Figuren einher und sind somit mal mehr, mal weniger Teil des Habitus. Sowohl Sciammas *Bande des Filles* als auch Jenkins *Moonlight* bieten hierbei eine Auswahl an unterschiedlichen Perspektiven und bringen vor allem den Genderaspekt in die Habitus-bedingten Merkmale. Denn interessant wird Bourdieus Habitusbegriff vor allem im Zusammenhang mit dem Geschlecht: So besagt der Soziologe, dass mit dieser gesellschaftlichen Strukturanalyse auch ein „Herrschaftsverhältnis“<sup>164</sup> auf Basis einer „Zweigeschlechtlichkeit“<sup>165</sup> impliziert wird, die eine Arbeitsteilung zwischen Mann und Frau vorsieht.<sup>166</sup> Dabei wird insbesondere die

---

<sup>164</sup> Academic Dictionaries and Encyclopedias, „Habitus (Soziologie)“, [https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/566470#cite\\_note-0](https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/566470#cite_note-0), 20. 01. 2023.

<sup>165</sup> Pierre Bourdieu, „Die männliche Herrschaft“ Suhrkamp: Frankfurt am Main 2005, S.1-76.

<sup>166</sup> Vgl. Sandra Beaufäys, „Habitus: Verkörperung des Sozialen – Verkörperung von Geschlecht“, *Handbuch Interdisziplinäre Geschlechterforschung*, Springer, Wiesbaden: 2019, S. 349–358.

Herrschaft des männlichen Geschlechts hervorgehoben, welcher Frauen als „Beherrschte“<sup>167</sup> betrachtet und Männer als die „Beherrschenden“<sup>168</sup> – eine Rangordnung, welche von Kindheit an im sozialen Umfeld gelernt wird und somit auch großen Einfluss auf die Entwicklung des Habitus nimmt.<sup>169</sup>

„Die Machtwirkungen des Geschlechterverhältnisses zeigen sich nicht notwendig durch Ausübung konkreter Gewalt oder willkürliche Befehlsherrschaft zwischen einzelnen Individuen. Meistens ist das Gegenteil zu beobachten, nämlich eine positive Identifikation mit den herrschenden Kategorien (mit dem binären Code männlich/weiblich) und eine Akzeptanz der damit einhergehenden Klassifikationen und Verhaltenskodizes. Nach Bourdieu liegt dies daran, dass jedem Herrschaftsverhältnis eine symbolische Ordnung zugrunde liegt, welche die soziale Ordnung stützt und bestätigt.“<sup>170</sup>

Das bedeutet, geschlechtsspezifische Verhaltensweisen werden bereits durch den primären Habitus erlernt und beeinflussen das eigene soziale Verhalten – auch ohne Zwang. Daher sollen im Folgenden zunächst auf die Genderdifferenzen per se eingegangen, Rollenverteilung sowie die Dispositionen der Orte genauer betrachtet werden, um dies anschließend mit beruflichen Aktivitäten und der Sprache in Verbindung zu bringen und als Genderspezifika des Milieus zu markieren. Hierbei werden sowohl die Erkenntnisse der plotanalytisch untersuchten Akte nach Field angewandt als auch ausgewählte Szenen filmanalytisch nach Ralf Fischers *Filmanalyse* (2003) untersucht,<sup>171</sup> um zu veranschaulichen, wie auch abseits des Plotaufbaus, die Ästhetik der Filme dazu beiträgt, die Genderdifferenzen hervorzuheben.

## **2.4.1. Rollengefüge, Sprache und Berufe in *Bande des Filles***

### **2.4.1.1. Das Viertel als ‚male Space‘**

Wie bereits zuvor durch Kapitel 2.3 deutlich wurde, ist Mariemes Habitus in *Bande des Filles* sehr männergeprägt. Wie sehr das Verhältnis zwischen Mann und Frau variiert und wie dieses dargestellt wird, zeigt bereits die Anfangsszene des Films, welche im folgenden kameraspezifisch analysiert werden soll. Die Sequenz, welche bis 00:03:14 TC dauert, zeigt unverkennbar ein Fußballspiel und besteht aus einer Vielzahl an Zusammenschnitten ebendieses Spiels, welche ohne verbalen Austausch funktionieren, dafür aber mit Musik unterlegt wurden. Die Montage besteht dabei aus verschiedenen Miniszenen, welche in ihrer Perspektive sowie Einstellungsgröße variieren und sich dem hohen Tempo des dargestellten Sports anpassen. Wie Abbildungen 5 und 6 zeigen, fixiert die Kamera hierbei keine

---

<sup>167</sup> Ebd.

<sup>168</sup> Ebd.

<sup>169</sup> Vgl. ebd.

<sup>170</sup> A. a. O., S. 349ff.

Vgl. Bourdieu, Pierre. 1998. *Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

<sup>171</sup> Ralf Fischer, „Filmanalyse“, *Kunsthistorische Arbeitsblätter*, Deubner Verlag für Kunst, Theorie & Praxis GmbH & Co. KG, Köln: 2003: S. 27-40.

ausgewählte Figur, sondern variiert im Fokus. Interessant ist vor allem, dass sowohl die Kamera als auch die Figuren und der Ball stets in Bewegung sind und mittels Begleitschwenk, Verfolgungsfahrten sowie Begleitfahrten verschiedene Einblicke in das Spiel liefert.<sup>172</sup> Die stetige Bewegtheit aller Elemente scheint so den Fokus auf die körperliche Komponente, die Schnelligkeit und Stärke der Figuren zu legen. Ebendiese Bewegung führt auch dazu, dass nur selten klare Bilder der dargestellten Spieler:innen ersichtlich sind und somit nicht zwangsläufig direkt verständlich wird, dass es sich um junge Frauen handelt. Umso auffälliger wird dies, wenn die Einstellungsgrößen durchaus nah an den Figuren sind. Wie Abbildung 5 zeigt, ist die amerikanische Einstellungsgröße sehr präsent und zeigt die Darsteller:innen von Kopf bis zum Oberschenkel. Abbildung 6 zeigt im Gegensatz dazu, dass die Kamera sogar noch näher an die Figuren herangeht, im Sinne von Detailaufnahmen.<sup>173</sup> Obwohl also durchaus physische Nähe zu den Figuren generiert wird, wird durch die Lichtquelle von oben und v.a. die Spielerausrüstung mit Schulterpolstern, Schonern sowie Helmen nie eindeutig klar, ob hier Männer oder Frauen agieren. Der Film versucht an dieser Stelle also Genderspezifitäten zu kaschieren und überlasst den Zuschauenden zunächst selbst die Entscheidung, wer hier spielt. Erst durch das Abnehmen der Helme im späteren Verlauf, wird das Geschlecht der Spielerinnen ‚enttarnt‘.



Abbildung 5 Amerikanische Einstellungsgröße beim Footballspiel: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:01:18 TC.

---

<sup>172</sup> Vgl. Fischer. S. 5.

<sup>173</sup> Vgl. ebd.

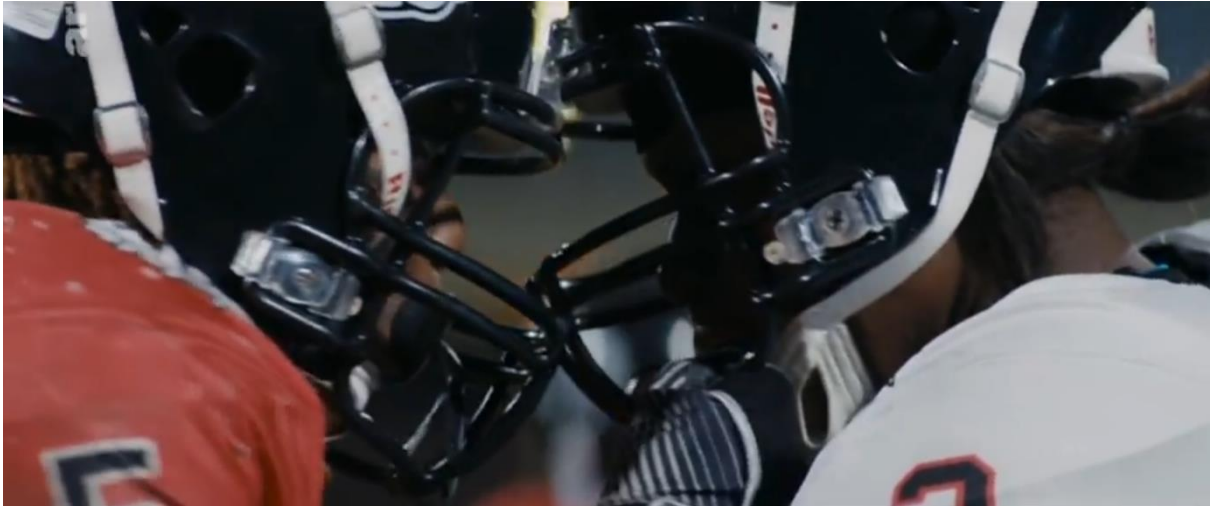


Abbildung 6 Detailaufnahme beim Footballspiel: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:01:38 TC.

Jennifer Hargreaves schreibt dazu in *Sporting Females* (1994), dass Frauensport oftmals als grazil und elegant empfunden wird, während Männersport eher hohe Geschwindigkeiten und Kraftaufwand zugesprochen wird.<sup>174</sup> Football gilt daher als männlich konnotiert und lässt die Zuschauenden irrtümlich vermuten, dass Männer auf dem Feld sind. Unterstrichen wird das durch die breitgebauten Sportausrüstungen, die ähnlich einer Rüstung fungieren.<sup>175</sup> Die Implikation und das Verstecken des eigentlichen Geschlechts der Spielerinnen scheint Sciamma somit bewusst gewählt zu haben, um die Stärke und Schnelligkeit der gezeigten Frauen hervorzuheben und die ‚Gendergrenzen‘ an dieser Stelle verschwinden zu lassen. Ebendieses Bild der starken Frauen wird fortgeführt, indem die Siegesszene beim Abnehmen der Helme ausführlich abgebildet wird. Zunächst in der Nahaufnahme, um die Mädchen genauer darzustellen, wechselt die Kamera in die Weitaufnahme, um die komplette Siegesszene mit all den feiernden Spielerinnen zu zeigen.<sup>176</sup>

Der harte Cut erfolgt an dieser Stelle nach dem Spiel und dem Einblenden des Filmtitels.<sup>177</sup> Die Kamera folgt hierbei den laut interagierenden Mädchen durch die nächtliche Kulisse und ermöglicht durch das Anwenden der amerikanischen Einstellungsgröße sowohl Blick auf die Gruppe als auch auf das Viertel. So wird auch in Minute 00:04:05 TC deutlich, dass die Gruppe verstummt, sobald am linken Bildrand zwei männliche Figuren im Schatten ersichtlich werden. Der Sieg scheint hierbei vergessen, die Gruppe teilt sich auf. Die Kamera wechselt an dieser Stelle die Position und zeigt die jungen Frauen von vorne, bleibt dabei in der Verfolgungsfahrt. Trotz der nächtlichen Lichtverhältnisse sind Gesichter, Mimik sowie Kleidung erkenntlich. Im Kontrast dazu erscheint der darauffolgende Ausschnitt, den Abbildung 7 veranschaulicht:

<sup>174</sup> Jennifer Hargreaves, „Sporting Females: Critical Issues in the History and Sociology of Women’s Sport“, London: Routledge 2005, S.23-34.

<sup>175</sup> Vgl. ebd.

<sup>176</sup> Vgl. Bande des Filles 00:02:58 TC.

<sup>177</sup> Vgl. a. a. O., 00:03:06 TC.



Abbildung 7 Männliche Figuren im Schatten: *Bande des Filles*, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:04:22 TC.

Lediglich eine schwache Lichtquelle im Hintergrund ermöglicht das Erkennen der Silhouetten von männlichen Figuren. Gesichter oder Merkmale sind nicht zu erkennen, alleinig die Statur und die tieferen Stimmen lassen darauf schließen, dass es sich um Männer handelt. Obwohl die Kamera eine halbnaher Einstellung zeigt, sind nicht die gesamten Körper der Männer zu erkennen. Perspektivisch kann hier von einer leichten Untersicht gesprochen werden, da die männlichen Figuren etwas erhöht dargestellt werden und die Kamera dezent von unten nach oben angewinkelt ist.<sup>178</sup> Während sich die weiblichen Figuren nun durch das Viertel bewegen und nach Hause gehen, stehen die Männer nur still da und drehen, wie die mittige Figur in Abbildung 7, den Kopf in Richtung Kamera, sodass der Eindruck erweckt wird, er würde die jungen Frauen beobachten. Fügt man die beiden thematisierten Szenen nun zusammen, wird schnell klar, dass die jungen Frauen sich durch ein „masculin-defined space“<sup>179</sup> bewegen. Obwohl die männlichen Figuren kein Gesicht erhalten und zunächst nur am Bildrand erscheinen, ohne zu agieren, verstummt die Mädchengruppe und stoppt die zelebrierende Freude über den Sieg im Fußball.<sup>180</sup> In der gegebenen Umgebung scheinen sie keine Stimme zu haben, dürfen weder laut sein noch miteinander interagieren. Unterstrichen wird das durch die Szene in Abbildung 7, in welcher die Figuren nicht nur beobachtend agieren, sondern zudem auch von oben herab. Die Männer stehen somit symbolisch über ihnen und verfolgen ihre Bewegungen. Obwohl sie nicht als ‚vollwertige Figuren‘ mit Gesicht und Aktion dargestellt werden, haben sie Macht über die weiblichen Figuren. Die Professorin für französische Literatur und Filme Claire Mouflard spricht an dieser Stelle in ihrem Artikel *Il y a des règles: Gender, Surveillance, and Circulation in Céline*

<sup>178</sup> Vgl. Fischer, S.4.

<sup>179</sup> Frances Smith, „Bande des Filles - Girlhood Identities in Contemporary France“, London: Routledge 2020, S. 31.

<sup>180</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:04:05 TC.



*Sciamma's Bande de Filles* (2016) von Überwachung durch das männliche Geschlecht.<sup>181</sup> Somit würde sich Bourdieus Annahme vom männlichen Geschlecht als herrschender Akteur in *Bande des Filles* als korrekt erweisen.<sup>182</sup> Allein diese Anfangsszene zeigt folglich, dass das Viertel, d.h. der dargestellte Außenraum des Films und somit auch das soziale Feld männlich dominiert wird. Während die Kamera von Beginn an den Mädchen folgt und sie stets in Bewegung filmt, haben die männlichen Figuren einen konsequenten Platz, sind fixiert in ihrer physischen sowie sozialen Position. Dass diese unterordnende Rolle der weiblichen Figuren auch im privaten Innenraum fortgeführt wird, wird das anschließende Kapitel 2.4.1.2. belegen.

Das Viertel als männlich kontrolliertes Gebiet wird auch im zuvor analysierten Akt zwei deutlich, wenn aufgedeckt wird, dass die Protagonistin mit ihrem Freund geschlafen hat. Hier ist es einzig Marieme, die Konsequenzen erfährt und als „Nutte“<sup>183</sup> bezeichnet wird, obwohl sowohl sie als auch Ismael gleichermaßen beteiligt waren. Umso weniger überraschend ist also ihr späterer optischer Wandel in Akt drei hinzu männlicher Optik, um selbst beherrschend zu werden: Hat sie sich zu Beginn von Akt zwei noch visuell sehr weiblich mit langen Haaren und Kleidung, die ihren Körper betonen und Freundinnen ähneln, gekleidet,<sup>184</sup> verzichtet sie im dritten Akt komplett auf ein weibliches Erscheinungsbild: Ihre Haare sind streng nach hinten geflochten, Schminke nicht vorhanden und ihre Kleidung ähnlich wie zu Beginn von Akt eins sehr weit und lässig mit Jogginghose und Sweatshirt.<sup>185</sup> Insbesondere fällt auf, dass die Protagonistin noch einen Schritt weiter geht, um männlicher zu wirken: Sie bindet sich die Brüste ab und schreibt sich somit körperlich das Frausein ab.<sup>186</sup> Einzig wenn sie als Drogendealerin agiert, wechselt sie in die weiblichste Form ihres Erscheinungsbilds über den gesamten Film hinweg. Diese sowie die darauffolgende Szene soll im Folgenden näher betrachtet werden: Die Kamera filmt hierbei erneut in der Detailaufnahme und zeigt die Beine der Protagonistin, welche glattrasiert sind und in High Heels stecken, während sie in verlangsamter Geschwindigkeit eine Treppe mit rotem Teppich hinaufsteigt. Die Kamera wandert unterdessen mittels Passierschwenk immer höher, zeigt zunächst ihre nackten Beine, dann das enge, kurze, rote Kleid in seinem vollen Umfang von hinten und endet dann erst bei ihrem mit Perücke gekleideten Kopf. Die verlangsamte Bewegung der Kamera sowie das Filmen des rein Körperlichen sexualisieren die Protagonistin an dieser Stelle, zeigen ihren gesamten Körper noch vor ihrem Gesicht. Viel interessanter ist allerdings, dass sie dieses Erscheinungsbild direkt wieder ablegt, sobald sie ihren Job erledigt hat. Sie wartet nicht, bis sie zuhause ist, sondern zieht sich

---

<sup>181</sup> Vgl. Claire Moufflard, „Il y a des règles: Gender, Surveillance, and Circulation, *Women in French Studies* 24.1, 2014, pp. 113–126.

<sup>182</sup> Vgl. Pierre Bourdieu, „Die männliche Herrschaft“, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 1-76.

<sup>183</sup> *Bande des Filles*, 01:11:12 TC.

<sup>184</sup> Vgl. a. a. O., 00:34:40 TC.

<sup>185</sup> Vgl. a. a. O., 00:09:13 TC.

<sup>186</sup> Vgl. ebd.

direkt im Auto um, scheint das Outfit nicht länger ertragen oder nicht damit gesehen werden zu wollen. Sie wechselt wieder zu ihrem männlicheren Erscheinungsbild, wird dabei jedoch erneut von einer männlichen Figur beobachtet, wie Minute 01:24:49 TC offenbart.

Die Kamera filmt hierbei zunächst Marieme in der Nahaufnahme, wie sie sich das Kleid über die Schulter zieht, wechselt dann aber direkt zu ihrem Kollegen auf dem Fahrersitz, der sich nach ihrer Aufforderung zwar wegdreht, sie jedoch über den Rückspiegel weiterhin beobachtet. Die Nähe und Enge der beiden in dem engen Raum des Autos wird hierbei ebenfalls durch die Nähe der Figuren zur Kamera verdeutlicht.<sup>187</sup> Dabei sitzt er wie zuvor schon alle anderen männlichen Figuren still da, während Marieme in Bewegung bleibt und nach wie vor metaphorisch keinen festen Platz in der Gesellschaft innehat. Obwohl sie also aus ihrem ursprünglichen sozialen Feld auszubrechen versucht hat, hat sich nichts an ihrem Umfeld tatsächlich verändert. Sie bleibt unter Beobachtung der Männer und kann sich nicht vor deren Überwachung verstecken, wie auch das sexuelle Interesse Abous am Ende von Akt drei bezeugt.<sup>188</sup> Mit Mariemes männlichem Auftreten hat sie sich zu schützen versucht und hat ähnlich wie zu Beginn des Films beim Fußballspiel, eine Rüstung getragen. „Vic wears identities like she wears different costumes.“<sup>189</sup>, besagt Sciamma selbst über ihren Film in einem Interview und führt zu einem Filmende hin, dass Marieme nicht nur kapitallos, sondern auch geradezu identitätslos zurücklässt: „In the last shot of the film, Marième wears the braids of childhood, the makeup of a diva, and the clothing of a boy. She’s possibly everything or none of those.“<sup>190</sup>

#### **2.4.1.2. Gewalt als Macht- und Unterdrückungsmechanismus**

Es ist jedoch nicht nur die pure Überwachung, die im Milieu von *Bande des Filles* das Rollengefüge von Mann und Frau determiniert, sondern insbesondere die Ausübung von Gewalt. Während der Außenraum, bzw. die Banlieue, von männlichen Figuren überwacht wird, zeigen die Szenen des Films, welche im Innenraum, also im Zuhause der Protagonistin, stattfinden, dass es auch hier eine feste Rangordnung gibt:

„The threat of violence is not confined to the concrete expanses outside the home; rather it is the enduring condition within the domestic space as well. Marième’s older brother, Djibril, provides a significant source of threat and violence within the family’s cramped apartment, from whom friendship with Lady, Fily, and Adiatou provides no small measure of escape.“<sup>191</sup>

Wie Frances Smith hier bereits analysiert, ist es vor allem Mariemes großer Bruder Djibril, der als einziger anwesender Mann im Haushalt als herrschende Instanz agiert. Die

---

<sup>187</sup> Vgl. Fischer, S.3.

<sup>188</sup> Vgl. *Bande des Filles* 01:38:51 TC.

<sup>189</sup> Céline Sciamma, zitiert in Frances Smith, „*Bande de Filles*“, S. 81.

<sup>190</sup> Ebd.

<sup>191</sup> Smith, S. 48.

Plotanalyse von Akt eins hat hierbei bereits gezeigt, dass sowohl die Protagonistin als auch ihre Schwester sich vor dem Bruder in Acht nehmen und sich nur frei durch die Wohnung bewegen, wenn dieser nicht zuhause anzutreffen ist, bzw. er, bei Begegnungen, nicht vor Gewaltanwendung zurückscheut. Wie zuvor kurz erwähnt, reagiert er ebenfalls sehr stark auf Mariemes sexuelle Erfahrung mit Ismael in Akt zwei, wie die Konfrontation der beiden Figuren im privaten Raum zeigt. Abbildung 8 veranschaulicht hierbei die genannte Szene und soll im Folgenden genauer betrachtet werden: Die Szene beginnt mit Djibril, der lautstark nach Marieme ruft. Diese, scheinbar wissend, schickt sofort ihre Schwester fort und stellt sich ihrem Bruder. Abbildung 8 zeigt hierbei die anfängliche Begegnung der beiden. Die Kamera verfolgt zunächst nur Marieme in der Nahaufnahme, wie sie sich langsam einem visuell noch unbekanntem Gegenpart nähert. Die Kamera steuert hierbei jedoch nicht aktiv auf diesen zu, viel eher schreitet Djibril einfach in das Blickfeld und begibt sich selbst in die Nahaufnahme. Er wird somit vor der Protagonistin positioniert, raubt den Zuschauenden das Sichtfeld auf diese und verwandelt sich selbst zum Zentrum des Geschehens (vgl. Abbildung 8). Bildlich verdeckt er Marieme und erinnert daran, dass es die männlichen Figuren sind, die herrschend agieren und über die Dominanz des Raums verfügen.

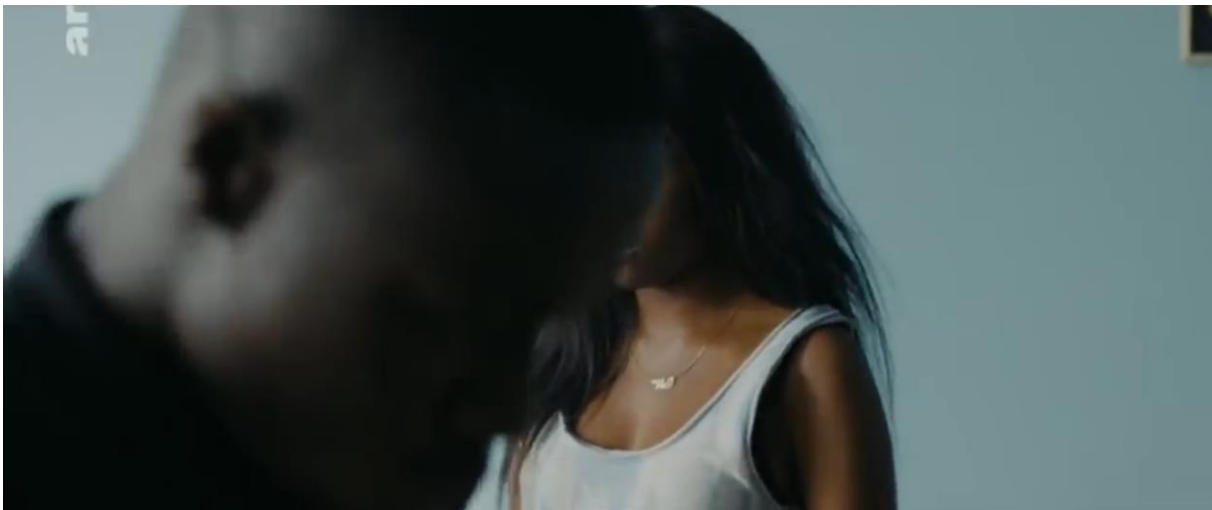


Abbildung 8 Visuelle Verdeckung von Djibril: *Bande des Filles*, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 01:10:57 TC.

Nur wenige Augenblicke danach, erhebt er bereits wortlos die Hand gegenüber Marieme und drückt sie nieder auf die Couch. Die halbnaher Einstellungsgröße erlaubt dabei die exakten körperlichen Positionierungen der beiden Figuren zu ermitteln und offenbart, dass Marieme, welche zuvor noch im Zentrum der Kamera war, nun an den unteren Bildrand gedrückt wird, während Djibril über ihr ‚thront‘, sie gewaltsam in die Couch drückt und einen großen Teil des Bildes für sich beansprucht, wie Minute 01:11:12 TC belegt.<sup>192</sup>

Die Positionierung der beiden Figuren ist somit bewusst gewählt und symbolisiert die soziale Rangordnung, bei welcher der männliche Charakter sich klar über dem weiblichen befindet

<sup>192</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 01:11:12 TC.

und diesen unterdrückt. *Bande des Filles* spiegelt somit auch Bourdieus Annahme der herrschenden und beherrschten Akteur:innen wieder, widerspricht sich jedoch in dem Aspekt der Gewaltanwendung. Denn anders als der Soziologe besagt, wird in Sciammas Film durchaus Gewalt als Machtinstrument genutzt, um soziale Rollen zu markieren oder zu verteidigen. Im Falle der Protagonistin wird zudem klargestellt, dass sowohl der Außenraum als auch der private Raum eindeutig männlich konnotiert ist. Zum einen, da sie von ihrem Bruder zur Rechenschaft gezogen und bestraft wird aufgrund von patriarchalen Idealen wie der Familienehre,<sup>193</sup> und zum anderen da sie als Einzige bestraft wird, obwohl es bei der sexuellen Erfahrung auch einen männlichen Gegenpart gegeben hat. Die Überwachung durch männliche Charaktere sowie die bildliche Behandlung von oben herab, haben nicht nur den primären Habitus der Protagonistin geformt, sondern auch den aller weiblichen, dargestellten Figuren. Ein Beispiel wäre hier die Figur Lady, welcher nach einem verlorenen Straßenkampf die Haare vom Vater kurz geschnitten wurden.<sup>194</sup> Umso logischer erscheint in diesem Kontext, die Weitergabe der Gewalt zwischen den weiblichen Figuren: „Our violence comes from where we have grown up. We make our own justice since the world doesn't care about us.”<sup>195</sup>

Diese Habitus-bedingte, verinnerlichte Gewalt ist bereits zu Beginn des Films anhand der bereits analysierten Fußballspielszene erkenntlich. Jene Szene demonstriert zwar zum einen die Stärke der weiblichen Figuren, welche in Konfrontation mit männlichen Figuren nicht eingesetzt werden kann, zum anderen aber auch den Willen gegeneinander zu konkurrieren.<sup>196</sup> Auch wenn die Mädchen sich hierbei nur sportlich betätigen und spielen, spielen sich doch gegeneinander und bieten einen Ausblick auf die späteren Entwicklungen in Akt zwei, wenn es zu Straßenkämpfen kommt. Viel wichtiger jedoch ist die Tatsache, dass durch das primäre Verstecken des Geschlechts und die ähnlichen Sportbekleidungen die Gleichheit der jungen Frauen betont wird, welche mit- und gegeneinander konkurrieren.<sup>197</sup>

Diese Ebenbürtigkeit spiegelt sich auch im sozialen Status der Mädchen wider und resultiert in Straßenkämpfen, die durchaus den Status der Beteiligten bestimmen können. So schneidet Ladys Vater seiner Tochter schließlich nur die Haare ab, weil sie in einem Kampf verloren hat.<sup>198</sup> Die Protagonistin hingegen begibt sich nicht zwangsläufig in einen solchen Kampf, um ihren Status zu erhöhen, sondern um Ladys Niederlage zu rächen. Ein Teil des Kampfs sieht es dabei vor, den Oberkörper der Kontrahentin zu entblößen:

In Minute 00:57:11 TC wechselt die Kamera hierfür in die Detailaufnahme und zeigt nicht länger das Gesicht der Protagonistin oder das ihrer Gegnerin. Stattdessen liegt der Fokus

---

<sup>193</sup> Vgl. Smith, S.49.

<sup>194</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:47:00 TC.

<sup>195</sup> Vgl. Manon Quéroutil, „Gangs de filles: elles débarquent à Paris pour le baston” 2012, *Marie Claire*, <https://www.marieclaire.fr/gangs-de-filles-banlieues-paris-bandes,20161,660728.asp>, 20. 02. 2023.

<sup>196</sup> Vgl. Smith, S.49.

<sup>197</sup> Vgl. Ebd.

<sup>198</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:47:00 TC.

auf den Händen der Figur und offenbart das zuvor in Akt eins eingesteckte Messer. Die Kamera folgt hierbei im Begleitschwenk der Bewegung der Hand. Auch für den Rest der Szene bleibt der Fokus auf der Hand, bzw. dem Messer. Durch die Nähe der Einstellungsgröße wird auch die nahende Gefahr assoziiert, die auf die Besiegte zukommt. Wissen die Betrachter:innen an dieser Stelle noch nicht, was die Protagonistin vorhat, so führen die Handbewegungen schließlich zum Oberkörper der Kontrahentin, wo sie schließlich den BH aufschneidet und diesen wie eine Trophäe in die Höhe streckt.<sup>199</sup> Erneut liegt die Detailaufnahme hier nicht auf den Gesichtern der agierenden Personen, sondern auf dem Gegenstand in Mariemes Hand. Der Fokus auf dem Messer kann somit als Visualisierung dessen als gewaltausübendes Utensil betrachtet werden, welches schließlich den Weg zur Trophäe bahnt und der Protagonistin einen Zuwachs an symbolischem Kapital einbringt.

Deutlich wird das vor allem, wenn in Minute 00:59:18 TC die sonst sehr kalte und kontrollierende Bruderfigur von Mariemes Sieg erfährt, bzw. sie darauf anspricht und ihr Verhalten offen für gut bekennt, indem er sie an seinem Videospiele teilhaben lässt, was er ihr zuvor in Akt eins verboten hatte.<sup>200</sup> Durch die Anwendung von Gewalt konnte sich die Protagonistin somit Ankererkennung sowohl in der Banlieue als auch von ihrem Bruder verdienen. Die gewonnene Unterwäsche hat sie dabei bei sich und präsentiert sie Djibril triumphal. Anders als bei der Footballszene, in welcher alle gleichermaßen in vermeintlichen Rüstungen gekleidet waren, fungiert der Straßenkampf somit auf ‚rüstungloser‘ Ebene. Während also die Gleichheit der Mädchen beim Sport erhalten bleibt und das Geschlecht durch Kleidung und schnelle Kamerawechsel zunächst verborgen wird, wird bei dem Straßenkämpfen bewusst der Körper der Verlierenden entblößt. Die Zurschaustellung des Frauseins wird somit mit Scham verbunden, der soziale Status noch mehr vom Geschlecht abhängig gemacht. Auffällig ist zudem, dass die Zuschauer:innenanzahl beim Straßenkampf weit größer ist, als beim Footballspiel, das keine:n einzige:n Besucher:in vorweisen kann. Die Straßenkämpfe sind daher nicht nur weitaus beliebter, sondern werden zu physischen Statuskämpfen umfunktioniert, bei der die gesamte Banlieue zuschauen kann. Der bewusste Einsatz von Gewalt gehört somit zum Leben in der Banlieue und veranschaulicht weiterhin den Habitus der Protagonistin:

„Conversely, in *Bande de Filles* the violence never has a particular purpose to it, save for the ritual assertion of status, suggesting that *Sciamma* constructs violence as a norm for girls in its own right.”<sup>201</sup>

Die Kämpfe sind folglich geradezu selbstverständlich für die Mädchenbanden der Banlieue, sie sind aber auch der einzige Raum, indem sie am öffentlichen Leben teilhaben dürfen.<sup>202</sup>

---

<sup>199</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:57:20 TC.

<sup>200</sup> Vgl. a. a. O., 00:59:18 TC.

<sup>201</sup> Smith, S.52.

Während also sowohl die Banlieue als auch der private Raum männlich dominiert sind, entsteht eine Form der „placelessness“<sup>203</sup>, eine Unzugehörigkeit, die dazu führt, dass die Protagonistin keinen Raum hat sich zu entfalten oder ihre Identität zu formen.<sup>204</sup> Marieme ist ständig in Bewegung und mit ihr die Kamera, um die Form der Ohnmacht, bzw. der „limited agency“<sup>205</sup>, über die sie verfügt zu symbolisieren. Nachdem Marieme nun in Akt zwei weder über ökonomisches, kulturelles, noch förderndes soziales Kapital verfügt, bleiben für eine Kapitalsteigerung somit nur noch die Straßenkämpfe. Nur in diesem Umfeld kann sie sich Anerkennung verdienen, d.h. in einem männlich kodierten Umfeld können Frauen sich nur durch die Anwendung von Gewalt behaupten.<sup>206</sup>

### 2.4.1.3. Berufe in Bande des Filles

Diese Unfähigkeit, sich im Leben als weibliche Figur durchzusetzen, wird auch bei der Berufswahl der Frauen in *Bande des Filles* deutlich. Wenig überraschend stehen diese im engen Zusammenhang mit Klasse und Milieu. Die Literatur-, Sprach- und Kulturwissenschaftler:innen Barbara Mennel und Jaimey Fisher haben bei ihrer filmwissenschaftlichen Untersuchung von diegetisch, sozial schwächeren Gebieten, bzw. Ghettos, folgende Beobachtung gemacht:

„Even if the narrative includes a character who manages to break out, the films do not show an alternative space. This approach features a highly gendered discourse of criminality; Men are most often pimps and drug dealers, while women are mothers and whores.“<sup>207</sup>

Der Mangel an Aufstiegsmöglichkeiten und die geographische sowie soziale Limitierung auf ein bestimmtes Feld, haben zumeist kriminelle Konsequenzen,<sup>208</sup> wie auch in *Bande des Filles*. Mennel besagt hierbei, dass während Männer zumeist Drogendealer werden, Frauen oftmals als Mütter oder Prostituierte in Milieufilmen auftreten.<sup>209</sup> Fakt ist, dass Sciammas Film dieses Tätigkeitsspektrum durchaus bedient: So ist die Mitbewohnerin Mariemes in Akt drei als Prostituierte tätig und die Figur Abou beispielweise Drogenboss und Zuhälter. Die zuvor festgestellte ‚Identitätslosigkeit‘ der Protagonistin erlaubt ihr jedoch, aus diesem Schema auszubrechen und zwischen den genderdefinierten Berufsgruppen zu wandern, bzw. sich gegen jegliches Konzept zu wehren.

---

<sup>202</sup> *Bande des Filles*, S. 58

<sup>203</sup> A. a. O., S.36.

<sup>204</sup> Vgl. Angela McRobbie, „Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen“, Basingstoke: Palgrave Macmillan 1990, S.6-8.

<sup>205</sup> Smith, S. 36.

<sup>206</sup> Vgl. a. a. O., S.51.

<sup>207</sup> Barbara Mennel/Jaimey Fisher, „Spatial Turns: Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture“, Maria Stehle, *Ghetto Filmscapes and the Politics of the Ghetto Film*, Amsterdam: Rodopi, 2010, S. 421.

<sup>208</sup> Vgl. ebd.

<sup>209</sup> Vgl. ebd.

#### **2.4.1.3.1. Die mögliche Zukunft als Putzfachkraft**

So kann im Folgenden die Szene aus Akt zwei genannt werden, in welcher Mariemes Mutter ihr einen Job als Putzfachkraft organisiert, die Protagonistin jedoch daran kein Interesse zeigt: Die Szene beginnt mit Marieme, die ihre Mutter bei der Arbeit besucht, um sie dabei zu unterstützen. Die Kamera agiert hierbei in Minute 00:42:17 TC in der Detailaufnahme und legt speziellen Fokus auf die Schuhe, Hose sowie den Rollwagen (Vgl. Abbildung 9). Die Schuhe sind Mariemes Eigentum, während die restliche Ausstattung die einer Putzfachkraft ist, wie zuvor bereits durch die Erscheinung der Mutter offenbart wurde. Die Einstellungsgröße sowie die Position der Kamera ändern sich kurz darauf und zeigen den Arbeitsort in der Halbtotalen, offenbaren die Protagonistin im Ganzkörperanzug von vorne und vervollständigt damit nicht nur die identische, optische Erscheinung mit der Mutter, sondern bestätigt auch die Annahme, dass sie dieselbe Tätigkeit ausübt. Die Figur ist hierbei wie so oft in Bewegung und nähert sich der Kamera, welche selbst still steht.<sup>210</sup> Die Annäherung endet in Minute 00:42:37 TC und zeigt die Protagonistin zur Seite blickend in der Naheinstellung. Die neu generierte Nähe erlaubt es an dieser Stelle den Blick der Figur genau einzufangen, auch da die Belichtung von links kommend das Gesicht betont. Die nächste Einstellung präsentiert erneut die Mutter in der amerikanischen Einstellungsgröße und generiert somit das von der Protagonistin betrachtete Motiv. Die Montage ebendieser Einstellungen legt folglich den Fokus klar auf den Aspekt der Beobachtung und der Wahrnehmung der Lebensbedingungen der Mutter. Demzufolge verharrt die Kamera in ihrer Position, Einstellung sowie horizontaler Perspektive und zeigt, wie Marieme vom rechten Rand in das Bild tritt und sich neben ihrer Mutter positioniert. Die gewählte Horizontalperspektive führt dazu, dass die Protagonistin ihre Mutter bildlich überlappt, bzw. sie stellenweise verdeckt und geradezu eins mit ihr wird. Die farbliche Einstimmigkeit durch die Arbeitskleidung, ihre Haut- und Haarfarbe sowie die Frisur unterstreichen hierbei das unisono Auftreten der Figuren, wie auch Abbildung 9 veranschaulicht.

---

<sup>210</sup> Vgl. Bande des Filles, 00:42:30 TC.



Abbildung 9 Visuelles Verschmelzen von Marieme und ihrer Mutter als Putzfachkraft: *Bande des Filles*, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:42:53 TC.

Kombiniert man nun die analysierten Aspekte, so wird schnell ersichtlich, dass Marieme einen Blick in eine mögliche Zukunft von sich wirft. Durch die primäre Beobachtung, gefolgt von dem Mitmachen der ausgeübten Aktivität, dem Putzen, wird der Protagonistin vorgeführt, wie ihr Leben aussehen könnte und dass sie sich dessen sehr bewusst ist. Die filmische Machart durch die gewählten Einstellungen sowie Perspektiven bewirken hierbei eine Überlappung der beiden Figuren und versinnbildlichen damit das Annehmen ebendieser Rolle der Putzfachkraft, d.h. des buchstäblich grauen Lebens der Mutter. Die Farblosigkeit der Szene unterstreicht nicht nur das gleiche Auftreten der Figur, sondern auch die triste Erscheinung dieses Berufs, d.h. die Wirkung dessen auf Marieme, die zuvor ihre Mutter genau beobachtet hat. Der Beruf der Putzfachkraft wird im Film zwar nur kurz präsentiert, dafür aber umso deutlicher von der Protagonistin abgewertet, was die anschließende Szene verdeutlicht, wenn die Chefin der Mutter Marieme einen Job anbietet und sie diesen sehr deutlich und mit indirekt angewandter Gewalt durch eine Drohung ablehnt: „Und Morgen, da sagen sie meiner Mutter, sie haben sich geirrt. Dass sie mich nicht mehr brauchen. Ist das klar?“<sup>211</sup>

Diese starke Ablehnung des Berufs sowie das aktive Verweigern, in die Fußstapfen der Mutter zu treten, lassen sich hierbei auch mit dem zuvor analysierten Kapital, dem Habitus und den häuslichen Bedingungen erklären: Nachdem der Vater keine Rolle spielt, kann dieser auch nicht zum Wohlstand der Familie beitragen. Daher bleibt als einzige erwachsene Person die Mutter übrig, die das ökonomische Kapital fördern kann. Nachdem das ökonomische Kapital wie auch die Wohnung der Familie sehr klein ausfällt, ist es nicht zu übersehen, dass der Beruf der Mutter nur so viel Geld einbringt, um das Überleben der Familie zu sichern, nicht jedoch, um ein ‚gutes‘ Leben zu ermöglichen. Nachdem der Beruf

---

<sup>211</sup> *Bande des Filles*, 00:43:39 TC.



der Putzfachkraft nun schlecht bezahlt ist, bleibt der Mutter nichts anderes übrig als viel zu arbeiten und schlussfolgernd selten zuhause zu sein. Ebendiese Absenz der Figur fördert die ‚Gewaltherrschaft‘ durch Djibril, dem einzigen männlichen Charakter im Zuhause der Protagonistin und formt auch den gewaltbedingten Teil des Habitus der Marieme, welcher auch die indirekt ausgeübte Gewalt gegenüber der Chefin erklärt, um nicht denselben Weg einzuschlagen, den die Mutter gewählt hat.

#### **2.4.1.3.2. Das Mutterdasein als soziales Hindernis**

Das Mutterdasein sowie der Job der Hausfrau ist dabei eine weitere Berufsgruppe, die im sozialen Feld der Protagonistin thematisiert wird. Wie Mennel bereits erwähnte, so ist das Dasein von weiblichen Figuren als Mutter durchaus ein Spezifikum für Milieufilme. Interessant an *Bande des Filles* ist jedoch, dass Marieme auch diese ‚Berufsgruppe‘ aktiv ablehnt, nachdem sie ihr vorgeführt wurde. Relevant ist hierbei nicht nur die Mutter per se, sondern insbesondere das Ex-Bandenmitglied namens Sweety. Die Szene in Minute 00:53:15 TC stellt die Figur vor und präsentiert die junge Frau ausschließlich in der Nahaufnahme. Die nahe Einstellung und die horizontale Perspektive auf Augenhöhe versteckt so das Baby auf ihrem Rücken, welches erst sichtbar wird, wenn sie der Kamera den Rücken zudreht und es ihren ehemaligen Freundinnen präsentiert.<sup>212</sup> Sweety ist dabei nur noch nebensächlich zu sehen, ihr Kopf ist abgeschnitten, stattdessen ist das Kind im Zentrum der Aufnahme. Erst danach sind beide Figuren in der Nahaufnahme zu erkennen. Obwohl diese Szene sehr kurz ist, ist Sweety danach nicht mehr ohne Kind zu sehen, d.h. der Film etabliert das Baby nur im Zusammenhang mit der Figur. Viel wichtiger ist jedoch das Gespräch, welches daraufhin zwischen Marieme und ihrer Bande folgt und die Szene erklärt:

„Wer ist das?  
Das war die Vierte. Vorher.  
Wie vorher?  
Na, vor dem Baby.“<sup>213</sup>

Durch die kurze Konversation wird deutlich, dass es sich bei der Figur Sweety um Mariemes Vorgängerin handelt. Das ‚Vorher‘ wird durch die Anfangsszene verbildlicht, wenn nur die Figur zu sehen ist und nicht zu erahnen ist, dass ein Kind sich auf ihrem Rücken befindet. Die unmittelbare Auflösung der Szene durch das Baby zeigt dabei den Jetzt-Zustand und somit auch die aktuelle Lebenssituation der Figur. Obwohl der Umgang mit der Bande ein freundlicher ist, gehört sie aufgrund des Babys nicht länger dazu. Karen T. Craddock schreibt in ihrem Buch *Black motherhood(s): contours, contexts and considerations*, dass

---

<sup>212</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:53:18 TC.

<sup>213</sup> A. a. O., 00:53:50 TC.

das Mutterdasein in seiner cineastischen Definition zumeist als positive Metapher für emotionale Nähe, Leitung, Moral, Selbstschutz und Opfergabe steht.<sup>214</sup>

„Motherly power evinces from a combination of love, caretaking, and authority; perhaps most importantly, it is tethered to a sense of the unbreakable ties that bind a group of people, however different they each may seem or be. This is why motherhood serves as a trope of womanist social and ecological transformation methodology, and this is what distinguishes it from other forms of social change praxis that are willing to countenance various kinds of fissure in the social fabric.”<sup>215</sup>

Im sozialen Milieu von *Bande des Filles* hingegen, hat das Mutterdasein nicht zu einem engen Zusammenhalt einer Gruppe geführt, sondern eher zum sozialen Ausschluss. Durch das Kind hat Sweety ihren Platz in der Freundesgruppe verloren und somit auch an sozialem Kapital. Sie wird allein dargestellt, nur noch das Kind hat Präsenz und nimmt stellenweise die Aufmerksamkeit der Kamera voll und ganz für sich ein.<sup>216</sup> Die Hingabe wird verbildlicht, die Sweety für das Kind aufbringen muss und somit nicht länger ihre Zeit der Gruppe spenden kann. Der Protagonistin wird somit vorgeführt, dass ein Kind zu bekommen, negative Konsequenzen für ihr soziales Leben hat. Ein gesellschaftlicher Ausschluss ist die Folge, der Lebensstil wird ein anderer und ist nicht mehr mit dem der Bande vereinbar. Umso logischer scheint die Szene in Akt drei, wenn Ismael der Protagonistin anbietet, Marieme zu heiraten, um ihre Beziehung gesellschaftlich zu legitimieren.<sup>217</sup> Sie würde dabei zuhause bleiben, während Ismael arbeitet. Marieme reagiert geradezu schockiert auf dieses Angebot: „Ich als deine brave Hausfrau? Und du machst mir ein Kind? Das ist dann mein Leben? [...] Ich kann nicht. So ein Leben will ich nicht haben. Tut mir leid.“<sup>218</sup> Durch die vorherige Vorführung durch Sweety, wie kontaktlos ein Leben als Mutter sein kann und das Kennenlernen des Lebensstils der eigenen Mutter, lehnt Marieme nicht nur kapital-, sondern auch emotional bedingt das Mutterdasein direkt ab und wehrt sich gegen die klassische Rolleneinteilung. So kann auch geschlussfolgert werden, dass die Hingabe, die ein Kind benötigen würde, abschreckend auf die Figur wirkt, da sie durch das Habitus-bedingte Aufwachsen in konsequenter Anwesenheit von Gewalt, im starken Kontrast zur bedingungslosen Liebe steht, die sie womöglich nie erfahren hat. Sciammas Film führt der Protagonistin im Laufe der Handlung somit verschiedene mögliche Zukunftsaussichten innerhalb ihres sozialen Feldes vor, die sie jedoch alle ablehnt. Um vor diesem sozialen Konstrukt zu fliehen, versucht die Protagonistin sich ökonomisch unabhängig zu machen und nimmt den Beruf der Drogendealerin an.

---

<sup>214</sup> Karen T. Craddock, „Black motherhood(s): contours, contexts and considerations“, Ontario: Demeter Press 2015, S.34.

<sup>215</sup> Layli Maparyan, „The Womanist idea“, New York: Routledge 2012, S. 237.

<sup>216</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:53:18 TC.

<sup>217</sup> Vgl. a. a. O., 01:40:06 TC.

<sup>218</sup> A. a. O., 01:41:20 TC.

### 2.4.1.3.3. Die Drogenbranche als Fluchtmöglichkeit

Wie bereits zuvor analysiert, bleibt Marieme in ihrer Abhängigkeit konstant und flieht lediglich geographisch aus ihrer Banlieue. Auch erlebt sie keine persönliche Erfüllung in dieser Rolle, da sie vor ihren häuslichen Schwierigkeiten flieht und nicht agiert, um sozial aufzusteigen. Interessant ist hierbei, dass Mennel die Rolle der Drogendealer:innen in Ghetto- und Milieufilmen als hauptsächlich männlich konnotiert,<sup>219</sup> Marieme jedoch ihre ‚weiblichste‘ Form annimmt, wenn sie als solche arbeitet. Unterstützt wird Mennels Aussage jedoch durch die Tatsache, dass die Protagonistin die Weiblichkeit nur für das Arbeitsumfeld verwendet, während sie sich in ihrer Freizeit sich männlich kleidet, verhält und optisch gestaltet. In der Szene, welche bereits in Kapitel 2.4.1.1 kurz analysiert wurde, wird die Figur sexualisiert, indem die Nah- bzw. Detailaufnahme genutzt wird, um die körperlichen Aspekte, wie die nackten Beine oder die hohen Schuhe der Protagonistin hervorzuheben, wie Abbildung 10 zeigt. Im Kontrast dazu kann genannte Szene mit Marieme in der Rolle der Putzfachkraft gezeigt werden, da sie hier noch Teil der Mädchenbande ist und damit eigentlich sehr weiblich auftritt, durch die graue und sehr unförmige, viel Haut bedeckende Kleidung sowie Sportschuhe in der Rolle der Putzfrau jedoch desexualisiert wird (Vgl. Abbildung 11).



Abbildung 10 Mariemes Beine als Drogendealerin: *Bande des Filles*, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 01:22:42 TC.

---

<sup>219</sup> Fisher/Mennel, S. 138.



Abbildung 11 Mariemes Beine als Putzfachkraft: *Bande des Filles*, R.: Celine Sciamma, FR 2014, 00:42:17 TC.

Durch die ähnlich tiefgewählte Perspektive, die gleiche Einstellungsgröße sowie den Aufbau der beiden Szenen wird der Kontrast zwischen den beiden Berufsgruppen direkt herausgestellt. Auch die Farbwahl ist durch die kameraspezifische Übereinstimmung der Szenen hierbei hervorzuheben: Die auffällige Farbe Rot des Hintergrunds in Abbildung 10 steht in ihrer filmischen Farbwirkung oftmals für Leidenschaft und unterstützt das sexualisierte Auftreten der Figur, während das wenig intensive Grau von Abbildung 11 Trostlosigkeit und Simplizität suggeriert.<sup>220</sup> Der starke Kontrast der beiden Szenen unterstützt somit auch das zuvor analysierte falsche Versprechen vom besseren Leben, welches das Drogendealer:innen Dasein der Protagonistin gegeben hat. Scheint sich somit zunächst alles zum Besseren gewandt zu haben, die Kleidung eine schickere geworden und die Farbe in das Leben der Figur zurückgekehrt zu sein, so wird diese Annahme wie die Analyse von Akt drei bereits gezeigt hat, direkt widerlegt. Das Dasein als Drogendealerin hat Marieme zwar durchaus mehr Wohlstand gebracht, jedoch nur im Sinne von ökonomischen Kapital, das für ein privates Zimmer in einer Wohngemeinschaft reicht. Auch wird sie als Frau in einem eigentlich männlich geprägten Beruf nach Mennel sowohl von ihrem Umfeld als auch von der Machart des Films höchst sexualisiert, was auch das sexuelle Interesse Abous am Ende von Akt drei zeigt. Obwohl Marieme einen männlichen Beruf ausübt und sich außerhalb der Arbeit männlich kleidet, kann sie dem Interesse des anderen Geschlechts nicht entkommen. Auch bleibt sie nach Bourdieu trotz des Drogendealer:innen Jobs das beherrschte Geschlecht.<sup>221</sup>

Interessant ist auch, dass die Berufe der Männer wenig bis gar keine Rolle spielen. So wird der Beruf des Bruders oder Ismaels nie erwähnt. Einzig Abou, der als Zuhälter und eine Art von Drogenboss aktiv ist, wird ‚arbeitend‘ gezeigt, indem er Marieme rekrutiert. Er wird viel

<sup>220</sup> Vgl. Fuxjäger, „Einführung in die Filmfarbenanalyse“, 20. 02. 2023.

<sup>221</sup> Vgl. Bourdieu, „Die Herrschaft des männlichen Geschlechts“, S. 1-76.

kapitalstärker präsentiert und stellt den herrschenden Gegenpart zur Protagonistin dar. Da sich die Kapitel über *Bande des Filles* jedoch auf die Protagonistin und die weiblichen Figuren konzentrieren soll, wird an dieser Stelle nicht weiter darauf eingegangen.

#### **2.4.1.4. Die Habitus-bedingte Sprache der Marieme**

Ein weiterer Aspekt von Brunners Definition der Milieufilme ist der der Sprache, welcher im Folgenden ebenfalls als Genderspezifikum des Milieus untersucht werden soll. Denn die soziale Mobilität der Protagonistin lässt sich auch in der Sprache wiederfinden, ebenso die milieubedingte Fähigkeit sich auszudrücken und die habitus-bedingten sprachlichen Eigenschaften. Hierbei soll daran erinnert werden, dass aufgrund von mangelnder Sprachkenntnis der Verfasserin auch in diesem Teil der Arbeit mit der deutschen Übersetzung gearbeitet werden soll und eine Verzerrung des Ausgangsmaterial somit durchaus möglich ist. Der Fokus soll daher nur bedingt auf den linguistischen Eigenschaften der Sprache liegen, dafür aber die Verwendung, bzw. die nicht-Verwendung dieser.

Für Pierre Bourdieu ist Sprache und somit auch Kommunikation ein Teil der symbolischen Macht, welche stets in Relation zu einem „Habitus der Machtausübung steht“<sup>222</sup>. Er besagt, dass das Machtgefüge zwischen Akteur:innen in ein Verhältnis gesetzt wird und abhängig von dem Paradigma ist, in welchem sich diese zum Zeitpunkt der sprachlichen Auseinandersetzung befinden. Beide Akteur:innen müssen dabei dieses Verhältnis in der jeweiligen Situation annehmen, um Sprache als Mittel zur Macht in ihrer inhärenten Symbolik zu generieren.<sup>223</sup> Sprache per se kann somit nicht nur als Bildungsaspekt des kulturellen Kapitals betrachtet werden, sondern auch durch bestimmte Situationen als symbolisches Kapital dienen. Deutlich wird das in *Bande des Filles* beispielsweise durch den Einsatz von Gewalt, welche auch sprachlich zum Ausdruck kommt und die Differenzierung zwischen beherrschtem und herrschendem Geschlecht nur verstärkt. So agiert die Figur des Bruders in der Szene, in welcher er hausfindet, dass die Protagonistin Geschlechtsverkehr mit Ismael hatte, sowohl körperlich als auch sprachlich sehr hart und vulgär.<sup>224</sup> Das Machtverhältnis äußert sich jedoch auch durch die Sprachlosigkeit der weiblichen Figuren. So schweigt Marieme während dieser Szene, wie auch die Fußballmannschaft in der zuvor analysierten Szene zu Beginn des Films verstummt, sobald die männlichen Figuren präsent werden.<sup>225</sup> Sowohl im häuslichen als auch im öffentlichen Raum dominieren somit die männlichen Figuren die Sprache des sozialen Feldes, dennoch ist auch bei der weiblichen Protagonistin ein Codewechsel in der Sprache zu bemerken, sobald sie die sozialen Gruppierungen wechselt. Wie in Akt eins bereits analysiert, ist die Figur zuhause in der Mutterrolle aktiv und

---

<sup>222</sup> Pierre Bourdieu, „Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches“, Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung 2005.

<sup>223</sup> Vgl. ebd.

<sup>224</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 01:10:24 TC.

<sup>225</sup> Vgl. a. a. O., 00:03:10 TC.

agiert mit ruhiger und sanfter Sprache. Insbesondere im Umgang mit ihrer Schwester im Kinderzimmer ist die harmonische sprachliche Konversationsführung hervorzuheben.<sup>226</sup> Der primäre sprachlich bedingte Habitus der Figur ist somit differenzierbar, ob die Figur mit ihren Schwestern interagiert, oder mit ihrem Bruder, was wie bereits erwähnt von der Geschlechterrolle determiniert ist. Im Kontrast dazu, steht der sprachliche Wechsel, sobald Marieme Teil der Mädchenbande ist und sich in der Banlieue fortbewegt. Die deutsche Journalistin Kübra Gümüşay schreibt in ihrem Buch *Sprache und Sein* aus dem Jahr 2021 über ihr Aufwachsen im Umfeld zweier Sprachen und die damit einhergehende Suche nach der Identität. Sie besagt hierbei, dass sie einen Codewechsel und einen Wandel des Habitus feststellen konnte, welcher stark abhängig von den gesprochenen Sprachen im Raum war.<sup>227</sup> Sie kristallisiert somit heraus, dass sowohl Empfindungen als auch das Handeln der Akteur:innen und ihrer selbst je nach Sprache variierten und der Habitus somit als wandelbare Eigenschaft sich je nach sozialer Gruppe anpasst.<sup>228</sup> Auch wenn die Protagonistin in Anwesenheit der Bande nach wie vor dieselbe Sprache, d.h. französisch, spricht, ändert sich die Form ihrer Ausdrucksweise. Ihr sekundärer Habitus, der mit dem Kollektivitätsgefühl der Gruppe einhergeht, führt zu einer gewaltvolleren Sprache als der ihres primären Habitus. Der Sozialwissenschaftler Klaus Zimmermann beschreibt in seinem Werk *Postkoloniale Migration, Jugend und Sprache in Frankreich* eine Beobachtung, die dem Vorgehen des Films entspricht: Dabei wurden eindeutige Sprachalternationen mit parallel einhergehenden Wechseln des Habitus festgestellt.<sup>229</sup> Deutlich wird das auch in der Szene des ersten Plot Points, welche bereits in Kapitel 2.3.2.3 mittels Abbildung 3 rein positionstechnisch betrachtet wurde: In dieser Szene trifft Mariemes zukünftige Clique auf eine andere Mädchenbande auf dem gegenüberliegenden U-Bahnsteig. Der Filmausschnitt präsentiert hier nicht nur die Änderung von der Sprachlosigkeit der Protagonistin hinzu zum Milieuslang und somit auch zum Teilwerden der sozialen Gruppe, sondern auch die zuvor bereits analysierte Gewaltbereitschaft gegenüber anderen weiblichen Figuren. Obwohl hier kein offensichtlicher Grund zu existieren scheint, gehen die jungen Frauen bei Sichtung der jeweils anderen sprachlich aufeinander los. Im Vordergrund stehen hierbei die Figuren Lady, Fily und Adiatou, während Marieme im Hintergrund steht und beobachtet sowie die Sprache der Mädchen verinnerlicht:

„Hey, mit wem sprichst du da? Kümmert euch um euren eigenen Dreck! [...] Wenn du ein Problem hast, komm rüber, ich hau dir Fresse ein. [...] Haltet die Fresse, ihr Kanalien, oder komm rüber!“<sup>230</sup>

---

<sup>226</sup> Vgl. Bande des Filles, 00:08:33

<sup>227</sup> Kübra Gümüşay, „Sprache und Sein“, Berlin: Hanser 2021, S.27.

<sup>228</sup> Ebd.

<sup>229</sup> Vgl. Klaus Zimmermann, „Postkoloniale Migration, Jugend und Sprache in Frankreich“, *Neue Romania*, 27, 2003, S. 80.

<sup>230</sup> Bande des Filles, 00:18:40 TC.

Die Stimmen der Gruppe fließen dabei ineinander und sind nur schwer auseinander zu halten, der Slang ist jedoch mit seiner ausdrucksstarken, beleidigenden und provokanten Wortwahl stets derselbe. Auch wenn die Protagonistin in dieser Szene noch schweigt, gesellt sie sich bewusst zur Gruppe und hat Spaß daran, wie Minute 00:19:30 TC zeigt. Genau dieses Verhalten findet Anklang bei der restlichen Gruppe und die Protagonistin wird dabei gezeigt, wie ihr sekundärer Habitus entsteht.

Es ist ebendiese aggressive Sprachvariation, die Marieme ab Akt zwei komplett übernimmt. Blickt man zurück auf die Szene aus dem vorangehenden Kapitel über die Berufe und betrachtet die Szene erneut, in welcher die Chefin der Mutter Marieme einen Job anbietet, so wird das umso deutlicher. Ist sie zunächst in ihrer üblichen Wortkargheit, so zieht sie die Chefin zunächst körperlich an sich heran, was ebenfalls durch die gewählte Einstellungsgröße der Nahaufnahme, d.h. der Nähe zur Kamera unterstützt wird, und droht ihr im nächsten Schritt wörtlich: „Und Morgen, da sagen sie meiner Mutter, Sie haben sich geirrt. Dass sie mich nicht mehr brauchen. Ist das klar?“<sup>231</sup> Marieme vertritt hier keine Merkmale einer Sprachvariation,<sup>232</sup> da sie abseits ihrer Gruppe und ihrem sekundären Habitus agiert. Dass dieser jedoch bereits verinnerlicht wurde, bzw. den primären geformt hat, wird durch die Anwendung von Gewalt gegenüber einer anderen Frau deutlich. Anstelle das Angebot einfach abzulehnen, verfällt sie in den Duktus des Milieus und greift auf eine aggressive Ausdrucksweise zurück. Es ist jedoch nur die Andeutung von Gewalt, ergo latente Gewalt, die sprachlich ausgeübt wird, aber dennoch ihren Zweck erfüllt. Die Sprache ist somit nicht nur die Identifikation mit der Mädchenbande sowie dem Milieu, sondern auch ein Mittel zur territorialen Markierung und gegen außenstehende Akteur:innen.<sup>233</sup> Die übernommene Sprachvariation ermöglicht es der Protagonistin ihre Stellung in der Gruppe zu validieren und schließlich auch ihre Interessen durchzusetzen.<sup>234</sup> Sie wird zum Mittel der Macht und zum symbolischen Kapital eines sozialen Feldes, das die Stellung im Milieu sichern kann.

Gümüşay beschreibt in *Sprache und Sein* jedoch auch, wie Sprache als Werkzeug und als antreibende Kraft für Wandel dient. Sie kann vorantreiben, jedoch auch eingrenzen und den Akteur:innen ein bewusstes Hindernis werden.<sup>235</sup> Letzterer Fall kann wieder auf einen Mangel an kulturellem Kapital zurückgeführt werden, welcher auch in *Bande des Filles* in einer Szene des ersten Aktes sehr deutlich wird: In Minute 00:10:58 erklärt eine Lehrerin der Protagonistin, dass sie nicht versetzt wird und sie die Schule nicht wie geplant fortführen kann. Die Kamera verharrt hierbei in der Nahaufnahme und zeigt einzig und allein Marieme.

---

<sup>231</sup> *Bande des Filles*, 00:43:04 TC.

<sup>232</sup> Vgl. Jannis Androutsopoulos, „Ultra Korregd Alder! The medial Stylization and appropriation of ‚Türkendeutsch‘, *Deutsche Sprache*, 29/4, 2001, S. 327.

<sup>233</sup> Vgl. a. a. O., S.328.

<sup>234</sup> Ebd.

<sup>235</sup> A. a. O., S.30

Die Lehrerin ist hierbei nicht zu sehen, dafür aber sprachlich sehr präsent. Der zu betrachtende sprachliche Ausschnitt ist folgender:

„Ich will aufs Gymnasium.  
*Das geht nicht.*  
Bitte. [...] Es ist nicht meine Schuld. Ich schwöre, nicht meine Schuld.  
*Wessen schuld ist es dann, Marieme? Sag's mir.*“<sup>236</sup>

Frances Smith stellt anhand dieser Konversation heraus, dass es sich hierbei um den Moment handelt, indem Marieme bewusst wird, dass ihr die Sprache den Gehorsam verweigert.<sup>237</sup> Trotz klarer Aufforderung, sich zu rechtfertigen, ist Marieme nicht in der Lage zu artikulieren, wo das eigentliche Problem und Hindernis in ihrem Bildungsrahmen liegt. Noch deutlicher wird dies im weiteren Verlauf des Gesprächs:

„Sie checken's nicht.  
*Was check ich nicht? Gibt's etwas, das ich wissen müsste? Sags mir.*“<sup>238</sup>

Obwohl Marieme sich ihrer häuslichen, bzw. prekären Lage bewusst ist, ist sie nicht fähig oder schämt sich zu sehr, um diese zu beschreiben. Stattdessen verfällt sie erneut in die zuhause erlernte Sprachlosigkeit. Sie deutet zwar an, dass die Schuld nicht bei ihr liegt, kann ihre soziale Lage jedoch nicht artikulieren. Die Lehrerin, welche sprachlich klar im Vorteil ist und sich ausdrücken kann, fordert sie erneut auf, sich zu erklären, stößt jedoch auf die Wortlosigkeit der Protagonistin. Geradezu unbeeindruckt nimmt sie ihren Widerstand hin und kann ohne das Wissen über Mariemes Kapitallosigkeit sowie gewaltreiches Umfeld keine Empathie entgegenbringen:

„What is left, then, is a mutual incomprehension between the teacher, who individualises Marieme's poor grades onto her alone, and Marieme, who is unable or unwilling to articulate the details of her home life, which may have led to a more sympathetic response“<sup>239</sup>

Ob es nun an der Unfähigkeit zur Sprache und einem Mangel an kulturellem Kapital liegt, an Klassenscham nach Eribon oder genereller Scham aufgrund der häuslichen Umstände, Marieme scheitert in dieser Szene aufgrund der sprachlichen Einschränkung. Auffällig ist zudem die Starrheit der Kamera, welche der sonst so mobilen Kameraarbeit widerspricht. Konträr zur sonst dargestellten Rastlosigkeit wird die sprachliche Ebene daher auch von der Kamera unterstützt, denn diese versinnbildlicht das eingefrorene kulturelle Kapital der Protagonistin. Wie zuvor bereits hervorgehoben, wird dieses nach jener Szene nicht weiter im Film thematisiert. Marieme wird nicht mehr im schulischen Kontext dargestellt, ihre

---

<sup>236</sup> Bande des Filles, 00:11:23 TC.

<sup>237</sup> Vgl. Smith, S.48.

<sup>238</sup> Ebd.

<sup>239</sup> Smith, S. 49.



bildungstechnische Laufbahn verharrt wie auch die Einstellungsgröße und ihre Fähigkeit zur Sprache, um ihre soziale Situation zu beschreiben.

*Bande des Filles* nutzt somit Sprache, um die Identitätsfindung der Protagonistin darzustellen sowie die soziale Stellung im Raum mittels symbolischer sowie latenter Gewalt durchzusetzen. Sie wird zum Erkennungsmerkmal des Milieus, bzw. der Mädchenbande und steht für Solidarität und Zusammengehörigkeit, kann aber ebenso zum Hindernis werden.

## **2.4.2. Rollengefüge, Sprache und Berufe in Moonlight**

### **2.4.2.1. Liberty City als 'hyper-masculine environment'**

Anders als die Mädchen in *Bande des Filles* erlebt Chiron in *Moonlight* nur wenig Form von Solidarität. Wie zu Beginn dieser Arbeit bereits festgehalten, wächst der Protagonist in einem homophoben, drogengeprägten und ärmlichen gesellschaftlichen Segment auf. Betrachtet man den Film nun aus der Genderperspektive, so wird schnell klar, dass es sich auch bei Liberty City um ein male Space handelt. Innerhalb des gesamten Films treten nur zwei Frauen auf, die mit Paula und Teresa beide Male Mutterfiguren verkörpern und nur wenig eigene Handlungsmacht aufzeigen. Bis zu diesem Punkt wäre somit auch in Jenkins Film Bourdieus Konzept der Zweigeschlechtlichkeit sowie des herrschenden männlichen Geschlechts und dem beherrschten weiblichen erfüllt.<sup>240</sup> Es ist jedoch bereits die Anfangsszene, welche im Folgenden genauer analysiert werden soll, die dieses Konzept widerlegt:

Der Film beginnt mit einer halbtotalen Einstellungsgröße, die einen kurzen Blick auf das Wohnviertel im Hintergrund zulässt, ehe sich ein blaues Auto der Kamera nähert und die Einstellung beinahe komplett für sich einnimmt. Darin sitzt die Figur Juan, welcher das Auto parkt und den Fokus der Kamera ab diesem Zeitpunkt für sich einnimmt. In der amerikanischen Einstellung folgt die Kamera der Figur beim Aussteigen und begleitet ihn in der Verfolgungsfahrt von hinten zu zwei weiteren Figuren. Die Kamera agiert hierbei trotz ihrer Bewegtheit ruhig. Sobald Juan die beiden Figuren begrüßt, verschwindet er aus dem Fokus und dem Bild, die Kamera beginnt im Begleitschwenk eine 360°-Drehung zu vollführen und die beiden neuen Figuren zu umrunden, während diese einen Drogendeal diskutieren und klar wird, dass es sich dabei um Verkäufer und Käufer handelt. Juan bleibt hierbei im Hintergrund, erst als die Käuferfigur weggeschickt wird, startet die Kamera erneut einen 360°-Begleitschwenk rund um die Dealerfigur und Juan tritt neben diese. Sobald die Umrundung durchgeführt ist, bleibt die Kamera stehen, zeigt sowohl Juan als auch den Dealer in der Nahaufnahme. Juan erkundigt sich hierbei über das Geschäft und verabschiedet sich. Diesmal startet die Begleitfahrt der Kamera aus der vorderen

---

<sup>240</sup> Bourdieu, „Die männliche Herrschaft“, S. 1-76.

Perspektive, während Juan sich Richtung seines Autos bewegt. Unterbrochen wird diese Einstellung jedoch kurz darauf von Kindern, die durch den unteren Rand des Bildes rennen. Die Kamera zoomt hierbei raus und geht in die halbnaher Einstellung über, die sowohl den weiterhin gehenden Juan als auch die rennenden Kinder im Hintergrund zeigt.<sup>241</sup> An dieser Stelle, in Minute 00:02:48 TC folgt ein Cut und die Perspektive wechselt zum eigentlichen Protagonisten Chiron. Auch diesmal begleitet die Kamera die Figur von hinten aus der Nahaufnahme mit dem Unterschied, dass die Bewegtheit der Kamera diesmal sehr deutlich sichtbar wird. Die schnellen und wackligen Bewegungen assoziieren die Geschwindigkeit des rennenden Jungen und klären direkt darüber auf, dass es sich dabei um die Jungen aus der vorangehenden Szene mit Juan handelt. Die horizontale Perspektive von hinten impliziert dabei, dass es sich um eine Verfolgung handelt, was wiederum durch die Drohung der anderen Kindern „Get his gay ass“<sup>242</sup> sowie die folgende Szene bestärkt wird, wenn die Kamera aus der Aufsicht in der Halbtotale agiert und zeigt, wie einer der Jungen aus der Gruppe, Chiron, voranrennt, sich zu einem Haus begibt und sich in einem der Zimmer einschließt. Unmittelbar danach folgt ein weiterer Junge und versucht, in das Zimmer einzudringen.<sup>243</sup>

*Moonlight* beginnt somit aus einer Gegenüberstellung zweier Charaktere, die nur kurz nach Beginn des Films aufeinandertreffen werden. Beide Figuren werden jedoch trotz ähnlicher Kameraeinstellungen und Perspektiven sehr unterschiedlich dargestellt, wie die cineastische Analyse bereits erahnen hat lassen: Indem zuerst Juan vorgestellt wird, wird eine zwar bewegte, jedoch sehr kontrollierte Kameraführung angewandt. Die Kamera folgt ihm und zeigt in Ruhe seine Gesichtszüge, seine Bewegungen sowie sein Umfeld. Er scheint über Kontrolle zu verfügen, sich in dem Viertel auszukennen und sich ungestört durch dieses bewegen zu können. So hat auch die Überleitung zu den anderen beiden Figuren eine kontrollierte Wirkung, wirkt durch die One-Shot Filmtechnik fließend und allumfassend. Dieser Eindruck wird auch durch die 360°-Begleitschwenke und die damit einhergehenden kreisrunden Kamerafahrten impliziert: Es kann von einer Totalität gesprochen werden, die sinnbildlich klarstellt, um welchen Faktor sich Juans Welt dreht: Drogen. Aber auch die Tatsache, dass in dieser Szene nur Männer aktiv gezeigt werden, konnotiert nicht nur das Viertel, sondern auch die Branche als männlich dominiert. Die Welt des Films dreht sich somit nicht nur um Drogen, sondern auch einzig um Männer in verschiedenen Positionen: Käufer, Dealer und Juan als Boss. Juans fester Platz in der Gesellschaft wird ebenfalls filmisch etabliert, wenn er seinen Dealer das Geschäft hat erledigen lassen und sich neben diesen stellt, um sich über dieses zu erkundigen. Die Kamera hält hierbei inne und lässt eine Form der Standhaftigkeit interpretieren, das Bild des herrschenden männlichen Geschlechts

---

<sup>241</sup> Vgl. *Moonlight*, 00:02:40 TC.

<sup>242</sup> A. a. O., 00:02:52 TC.

<sup>243</sup> Vgl. A. a. O., 00:03:10 TC.

wird auch ohne Beteiligung von weiblichen Figuren verdeutlicht. Im starken Kontrast dazu beginnt Chirons Charaktereinführung mit einer Verfolgungsjagd, ergo einer wackligen, schnellen sowie unruhigen Kamerafahrt. Bereits wenn Juans Szene durch die vorbeirennenden Jungen gestört wird, wird das Konzept des dominierenden männlichen Geschlechts in Frage gestellt, bzw. mit der Tatsache erweitert, dass auch diese innerhalb ihres Milieus eine Form der Konkurrenz oder sogar Ausgrenzung erleben. Während also Juan einen manifestierten Platz in der Gesellschaft hat, scheint Chiron trotz seines männlichen Geschlechts nicht in das soziale Gefüge zu passen, er ist ständig in Bewegung, auf der Flucht, während Juan bildlich stabil dargestellt wird. Der Grund dafür wird ersichtlich, wenn die anderen Kinder „Get his gay ass“<sup>244</sup> rufen und damit betonen, ihn aufgrund seiner Homosexualität zu jagen, oder aber wenn Chiron während des ersten Plot Points fragt, was unter einem „faggot“<sup>245</sup> zu verstehen sei, da die anderen Jungen ihn als solchen bezeichnen.<sup>246</sup>

„Moonlight’s male-dominated cast also foregrounds the ways in which patriarchal ideologies oppress even the men whose interests it is supposed to support.”<sup>247</sup>

Der Grund für die soziale Inakzeptanz ist somit eine Folge des Rollenkonstrukts des gezeigten Milieus, welches zwar männliche Charaktere priorisiert, jedoch auch hier Bedingungen stellt. Die Form der Maskulinität wird innerhalb der Klasse vorgeschrieben und wer diese nicht einzuhalten vermag, der wird nicht als vollwertiges Mitglied akzeptiert. Die Abwertung als „faggot“<sup>248</sup>, aber auch die Verfolgung auf Basis der habitus-bedingten Homophobie schreiben somit vor, wie Männer innerhalb des Milieus sein müssen, um auch als solche behandelt zu werden. Harmony Farrell fasst das in ihrem Essay *Gender Performativity in Moonlight* passend zusammen: „Each time he is bullied, this is the very word that is spat at him, making it unmistakable that his social exclusion is a result of his sexual identity“<sup>249</sup>. Während Juan also durch seine heteronormative Art diese Form der Männlichkeit performt und akzeptiert wird, sich ohne Bedenken ruhig durch Liberty City bewegen kann, gelingt dem Protagonisten dies selbst als Kind nicht. Sein Narrativ beginnt daher wacklig, zeigt das schwankende Konstrukt, auf welchem er sich fortbewegt und ausgegrenzt wird. Judith Butler bringt in ihrem Werk *Performative Acts and Gender Constitution: An Essay In Phenomenology and Feminist Theory* (1988) hierbei den Begriff der Performativität von Maskulinität ins Spiel und formuliert sehr direkt, um als vollwertiger Mensch von der Gesellschaft akzeptiert zu werden, muss Heterosexualität performt

---

<sup>244</sup> Moonlight, 00:02:52 TC.

<sup>245</sup> A. a. O., 00:33:47 TC.

<sup>246</sup> Vgl. ebd.

<sup>247</sup> Harmony Farrell, „Gender Performativity in Moonlight“, Surrey: University of Surrey 2018, S.5

<sup>248</sup> Moonlight, 00:33:47 TC.

<sup>249</sup> Farrell, S.5

werden.<sup>250</sup> Jenkins Film zeigt hierbei bereits innerhalb der ersten Szene, dass genau dieses Prinzip in dem patriarchalen Milieu gilt und eine Form von Maskulinität voraussetzt, die eingehalten, oder zumindest performt werden muss, um auch Vorteile aus der Gesellschaft ziehen zu können.

Wie diese aussieht, scheint hierbei bereits im Kindesalter verinnerlicht worden zu sein, was ein Ausschnitt beim Fußballspielen im ersten Akt des Films verdeutlicht: In Minute 00:13:35 TC beginnt auch diese Szene mit einem 360° Begleitschwenk der zunächst eine Gruppe Jungen in der Nahaufnahme auf einer Wiese zeigt und dann übergeht in eine Totalaufnahme, die den gesamten Handlungsraum präsentiert, wie auch Abbildung 12 veranschaulicht. Dieser weite Winkel erlaubt indes zu sehen, dass der Protagonist auch hier als Außenseiter agiert: Während die Gruppe Jungen dort ist, wo auch der Ball sich befindet, hängt Chiron hinterher, ist einige Meter hinter der Gruppe:



Abbildung 12 Chiron als Außenseiter beim Fußball: *Moonlight*, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:13:52 TC.

Die Kamera beginnt hier in die Fußballszene hinein zu zoomen, zeigt in der Montage verschiedene Perspektiven, Einstellungsgrößen und ändert oftmals die Fahrtrichtung. Während der Nahaufnahmen von den anderen Jungen wird gezeigt, wie diese miteinander rangeln, sich körperlich aktiv ins Geschehen begeben, am Boden wälzen und aufeinander werfen. Aber auch Detailaufnahmen vom Ball und wie Chiron versucht, Teil des Spiels zu sein, jedoch oftmals außen vorbleibt, werden visualisiert, wie Abbildung 12 oder der Ausschnitt in Minute 00:13:54 TC zeigen. Nachdem der Protagonist jedoch zu keinem Zeitpunkt den Ball bekommt, wendet er sich in Minute 00:14:37 TC ab und verlässt das Spiel, läuft abseits des Spielfelds, wo keine anderen Jungen zu sehen sind, wie die halbtotale Einstellung belegt. Hierbei wird er jedoch von der Figur Kevin eingeholt, welcher sich zu ihm gesellt. Verbildlicht wird dies durch einen Over-the-Shoulder-Shot und die

---

<sup>250</sup> Butler, S.519-531.

horizontale Perspektive von hinten, die die beiden Jungen nebeneinander laufend zeigt.<sup>251</sup> Die Kamera wechselt hierbei in die Vorderansicht und zeigt in der Großaufnahme, wie Chiron eine Wunde Kevins begutachtet, ihm dabei auch körperlich näherkommt. Während die Wunde für Kevin nicht von Belang zu sein scheint, irritiert sie den Protagonisten weitgehend und führt wiederum zu einer Irritation seitens Kevin, welche erneut seine Andersartigkeit unterstreicht: „You’re funny, man.“<sup>252</sup>

Der nächste Schnitt zeigt die beiden Figuren in der Nahaufnahme. Sie bewegen sich an dieser Stelle nicht mehr vorwärts, stattdessen steht Chiron still, während Kevin ihn umzirkelt und konfrontiert, wieso er sich ständig von allen verspotten lassen würde:

„You always let them pick on you. [...] What you gonna do? Show those Niggers that you ain’t soft.  
*But I ain’t soft.*  
I know, I know. But it don’t mean nothing, if they don’t know!“<sup>253</sup>

Im selben Atemzug schubst Kevin den Protagonisten fast aus dem Blickwinkel der Kamera. Darauf folgende Nahaufnahmen der Jungen zeigen, wie Chiron auf diese Handgreiflichkeit reagiert und Kevin zu Boden ringt. Die Kamera nimmt hierbei erneut ihre unruhige Führung an, versinnbildlicht die Rangelei und bietet Detailaufnahmen von verschiedenen, willkürlich erscheinenden Körperpartien, die die körperliche Nähe unterstreichen.

Beginnend mit einem 360° Begleitschwenk des Fußballteams bewirkt die genannte Szene zunächst ein Gefühl der Gleichheit. Eine Vielzahl an gleichaltrigen Jungen blicken hierbei in ähnlicher Position in die Kamera und generieren eine Form von Ebenbürtigkeit, die kurze Zeit später durch die Totale revidiert wird: denn wie Abbildung 12 veranschaulicht, ist diese für Chiron nicht gegeben. Er gehört nicht dazu, seine Versuche mitzuspielen scheitern, er ist nicht in die körperliche Verwicklung seiner Mitspieler involviert, welche sich gemeinsam auf den Boden werfen, umschubsen oder miteinander rangeln. Die kurz darauf von Kevin festgestellte Andersartigkeit des Protagonisten lässt sich somit damit begründen, dass dieser nicht dazu bereit ist, sich an den groben Auseinandersetzungen zu beteiligen und vermeintlich zu „soft“<sup>254</sup> für die dargestellte Form der Maskulinität ist, welche bereits von Kindheit an gesellschaftlich von den anderen Figuren verstanden wird. Chiron hingegen führt seine Isolation fort und wendet sich vom Spiel ab, findet keinen Anschluss und wird lediglich von Kevin aufgehalten, der beginnt ihm Tipps zu geben, wie er vermeiden kann, von den anderen Jungen ausgeschlossen und gemobbt zu werden. Bezieht man sich an dieser Stelle erneut auf Hargreaves *Sporting Females* Auffassung, dass wenig grazile Sportarten wie Football oder Fußball durch ihre ‚Grobheit‘ meist männlich konnotiert sind,<sup>255</sup> so beweist

---

<sup>251</sup> Vgl. Moonlight, 00:14:55 TC.

<sup>252</sup> A. a. O., 00:15:29 TC.

<sup>253</sup> A. a. O., 00:15:38 TC.

<sup>254</sup> A. a. O., 00:15:38 TC.

<sup>255</sup> Vgl. Hargreaves, S. 23-34.

auch diese Szene, dass der Protagonist zu ‚unmännlich‘ für die Gesellschaft ist, da er sich bewusst abwendet und gar nicht erst ins Spiel einfinden kann.

Kevin, der selbst akzeptiert wird und die gewünschte Männlichkeit performen kann, versteht hierbei, dass Chiron auch mehr Härte öffentlich präsentieren, bzw. performen muss: „I know, I know. But it don’t mean nothing, if they don’t know!“<sup>256</sup>, und fordert den Protagonisten heraus, ihm nicht länger seine sanfte Seite zu zeigen. Dass die beiden Jungen an dieser Stelle ebenfalls anfangen zu rangeln kann einzig so gewertet werden, dass die gesellschaftlich relevante Form der Maskulinität stets mit Gewalt verbunden ist.<sup>257</sup> Obwohl Chiron verbal äußert, nicht sanft zu sein, reicht diese Aussage nicht und muss durch Grobheit bewiesen werden.<sup>258</sup> Um also zu vermeiden als sanft wahrgenommen zu werden, muss diese Eigenschaft durch physische Gewalt kompensiert und öffentlich gezeigt werden. Nur so ist es den Figuren innerhalb des sozialen Feldes möglich, symbolisches Kapital zu erlangen, bzw. eine Chance auf soziale Mobilität zu haben und nicht selbst innerhalb des eigenen Geschlechts ausgeschlossen zu werden. Die erlaubte Form von Nähe ist somit mit Gewalt bedingt, während Chirons Form von Nähe, die sowohl kameraspezifisch als auch physisch ausgeübt wird, irritiert und dazu führt, dass seine Andersartigkeit herausgestellt wird: „You’re funny, man.“<sup>259</sup> Bei dieser Überkompensation und Übersteigerung der Männlichkeit handelt es sich bei Liberty City daher nicht nur um einen male Space, sondern um einen „hyper-masculine Space“<sup>260</sup>, welcher selbst innerhalb des Geschlechts diejenigen ausgrenzt, die nicht dem heteronormen Standard entsprechen und einzig in Formen von Gewalt kommuniziert, wie das folgende Unterkapitel zeigen wird.

#### **2.4.2.2. Gewalt als Mittel maskuliner Performativität**

Trotz der Lehrstunde mit Kevin, scheitert Chiron im Laufe des zweiten Aktes daran, seine Männlichkeit akkurat zu performen und bleibt der sozial Ausgestoßene, wird durch die nicht-Ausführung von Gewalt im Gegenzug mit dieser selbst bestraft. Betrachtet man also Gewalt als eine Form der männlichen Performativität und demzufolge auch ein Mittel der sozialen Ausgrenzung, so kann diese Form der Maskulinität als toxisch betrachtet werden. Der Psychologe Terry Kupers definiert diesen Begriff unter anderem mit dem „need to aggressively compete and dominate others“<sup>261</sup>, aber auch mit der Degradierung von Frauen, Homophobie und bewusst eingesetzter Gewalt.<sup>262</sup> Dies wird vor allem in einer Szene von

---

<sup>256</sup> Moonlight, 00:15:38

<sup>257</sup> Vgl. Farrell, S.2.

<sup>258</sup> Vgl. Ebd.

<sup>259</sup> Moonlight, 00:15:29

<sup>260</sup> Jessica Walter, „Beyond Shame in Barry Jenkins’s Moonlight“, Berlin: 2016, S.1.

<sup>261</sup> Terry A. Kupers, „Toxic masculinity as a barrier to mental health treatment in prison“, *Journal Of Clinical Psychology*, 61/6, 2005, S. 713-724.

<sup>262</sup> Vgl. ebd.

Jenkins Film deutlich, wenn die Figur Terrell Kevin zu einem *Knock Down, Stay Down* ‚Spiel‘ auffordert, bei welchem die eine Person eine andere solange attackiert, bis die andere nicht mehr aufstehen kann. Solche Spiele verfolgen laut den Psychologen Christopher S. Reigeluth und Michael E. Addis oftmals einen klaren Zweck: Es ginge um die Wichtigkeit „of constantly protecting and validating one’s masculine status, while upholding behavioral norms such as aggression, confrontation, and stoicism“<sup>263</sup> – eine klare statusbedingte Darstellung der Maskulinität.

Kevin, der zuvor die Freundschaft mit Chiron auf eine intime Ebene gehoben hat, was später noch in Kapitel 2.5.2 relevant werden wird, sieht sich dazu gezwungen, dieser Aufforderung zur performten Brutalität zu folgen, um so seine Männlichkeit unter Beweis zu stellen,<sup>264</sup> und sein symbolisches Kapital innerhalb des Feldes aufrecht zu erhalten.

Die Szene beginnt in Minute 01:00:50 TC, wenn die Figur Terrell in der Nahaufnahme gezeigt wird. Hierbei bewegt er sich im Kreis, die Kamera folgt ihm im Begleitschwenk mittels 360°-Bewegung und behält ihn somit im Fokus, während der Hintergrund zwar erkenntlich macht, dass sich noch andere Figuren in der Schulumgebung befinden, diese jedoch nur verschwommen erkenntlich sind. Sobald Terrell Kevins Namen ausspricht, dreht sich die Kamera zu ihm hin, zeigt ihn in der Großaufnahme, wie er den Blick direkt in die Kamera richtet und damit eine Form des Augenkontaktes darstellt, welcher durch das Durchbrechen der vierten Wand deutlich wird. Die Kamera unterbricht hier ihre Bewegtheit und verharrt auf Kevins Gesicht, Terrell erscheint im Hintergrund und redet auf ihn ein: „Hit that Nigger. [...] Yeah, hit his faggot ass“<sup>265</sup> Die Einstellung wechselt an dieser Stelle zum Protagonisten und zeigt diesen ebenfalls in der Großaufnahme, es wird deutlich, dass Terrell Chiron mit seiner Auswahl meint. Die wechselnden Großaufnahmen von Kevin zu Chiron sowie die horizontale Perspektive auf Augenhöhe vermitteln somit, dass ein Augenkontakt zwischen den beiden Figuren stattfindet. Nachdem Terrell Kevin weiterhin ermutigt, zuzuschlagen, folgt dieser seiner Aufforderung, Chiron geht hierbei zu Boden, steht jedoch jedes Mal wieder auf. Auffällig ist hierbei, dass der Protagonist stets allein in der Großaufnahme zu sehen ist, die Figuren im Hintergrund nur sehr verschwommen sind (vgl. Abbildung 13). Kevin hingegen ist trotz der nahen Einstellung stets umgeben von Terrell und dessen Freunden, wird schließlich in der Nahaufnahme gezeigt, die einen weiteren Blickwinkel erlaubt als die von Chirons Szenen.<sup>266</sup> Während Chiron also isoliert dargestellt wird, ist Kevin Teil der Gesellschaft und verfügt über Personen, die hinter ihm stehen. Nach dem dritten Schlag übernimmt Terrells Bande die Schlägerei und tritt auf den am Boden liegenden Chiron ein. Verbildlicht wird dies

---

<sup>263</sup> Michael E. Addis/Christopher S. Reigeluth, „Adolescent boys’ experiences with policing of masculinity: Forms, functions, and consequences. *Psychology of Men & Masculinity*, 17/1, 2016, S. 74–83.

<sup>264</sup> Vgl. Farrell, S.2

<sup>265</sup> Moonlight 01:01:22 TC.

<sup>266</sup> Vgl. Moonlight, 01:01:57 TC.

durch die Perspektive der Untersicht, welche von unten nach oben blickt und einen Blick auf die Schuhsohlen der Schläger ermöglicht, ehe diese zutreten.<sup>267</sup>



Abbildung 13 Chiron in der Großaufnahme: *Moonlight*, R. Barry Jenkins, USA 2016, 01:01:43 TC.

Der Anfang der Szene, welcher mit dem 360°-Begleitschwenk markiert wird, dient hierbei zur Darstellung der Kulisse. Indem Terrell, als verkörperte Hypermaskulinität sich im Kreis bewegt und dabei die Kamerabewegung lenkt, wird die Öffentlichkeit der Umgebung markiert. Der Schulhof mit seinen vielen Schüler:innen dient als Schauplatz des bevorstehenden Kampfes und wird zwar nicht gezielt gezeigt, z.B. in der Totalen, dafür aber einmal rund um, sodass die hohe Anzahl an potenziellen Zuschauer:innen deutlich wird. Das vermeintliche *Knock Down, Stay Down* ‚Spiel‘ dient damit nicht nur der Ausführung von Gewalt, sondern auch diese öffentlich darzustellen, dabei sowohl Männlichkeit zu performen, als auch das damit einhergehende symbolische Kapital zu fördern oder das des Kontrahenten zu zerstören. Es handelt sich um einen Statuskampf geprägt vom hypermaskulinen Space. Dass Kevin eigentlich abgeneigt ist von der Idee, Chiron zu verprügeln, wird durch die Großaufnahmen ersichtlich, die während des Augenkontaktes der beiden Figuren genutzt werden und dessen Gesichtsausdruck in den Fokus setzen (vgl. Abbildung 13). Unterstrichen wird dies durch die mehrmalige Aufforderung der Figur, dass der Protagonist nicht wieder aufstehen soll: „Stay down, man!“<sup>268</sup> Kevin möchte seinen Freund somit gar keine Gewalt antun, muss dies jedoch laut den sozialen Regeln des Milieus, um selbst sein symbolisches Kapital als ‚richtiger Mann‘ aufrecht zu erhalten. Doch selbst als der Protagonist am Boden liegen bleibt und kapituliert, geht Terrell gemeinsam mit seiner Clique auf Chiron los und tritt auf ihn ein. Die Perspektive der Untersicht vermittelt dabei die klare Dominanz der Figur gegenüber dem Protagonisten, welche ihm durch die gelungene

<sup>267</sup> Vgl. *Moonlight*, 01:02:08 TC.

<sup>268</sup> A. a. O., 01:01:43 TC.



Performativität seiner Männlichkeit zusteht. Chirons Narrativ im zweiten Akt ist somit eines, das von dem Scheitern ebendieser Performativität erzählt:

„As one who is victimized for not being 'hard' enough, Chiron's only options are to 'stay down' or to endure more abuse. It is this very urge to dominate that eventually sends both Chiron and Kevin to prison, which is a testament to its toxicity.“<sup>269</sup>

Wie das Zitat bereits verrät, ist es schließlich der Versuch Chirons die verlangte Männlichkeit zu performen, der ihm schließlich zum Verhängnis wird und ihn ins Gefängnis bringt. Die Antwort auf Terrells ‚Spiel‘ folgt nur wenige Minuten später im zweiten Plot Point mit Chirons Gewaltakt: Ab Minute 01:04:32 TC zeigt Jenkins Film den Protagonisten von hinten, wie er in der Nah- bzw. amerikanischen Einstellung zielstrebig in das Gebäude der Schule geht. Die Kamera folgt ihm dabei mittels ruhiger Verfolgungsfahrt durch mehrere Türen, wechselt dabei zwischenzeitlich in die Vorderansicht der Figur, um dann wieder in ihre Ursprungsposition zurückzukehren. Sobald Chiron ein Klassenzimmer betritt, stoppt die nahe Verfolgung der Figur und wechselt somit in die Halbtotale, durch welche das gesamte Klassenzimmer ersichtlich wird. Dabei bewegt sich die Kamera jedoch weiter und schwenkt nach links in die Richtung, in welcher auch Terrell sitzend dargestellt wird. Noch während dieser Bewegung greift der Protagonist nach einem Stuhl und zerschmettert diesen auf der Figur. Dass dieser zu Boden geht, wird durch eine Nahaufnahme verdeutlicht. Eine weitere Nahaufnahme zeigt Chiron in der Untersicht, wie er den Stuhl erneut auf Terrell niedergehen lässt.<sup>270</sup>

In dieser Szene wird durch die gewählte Verfolgung des Protagonisten zum einen eine Parallele zu seiner Anfangsszene in Akt eins erzeugt, mit dem Unterschied, dass er diesmal gefestigt ist und die Kamera ähnlich wie bei Juan ruhig bleibt, zum anderen aber auch durch die gewählte Einstellung und die Dauer der Szene, durch welche die Umgebung der Schule klar erkenntlich wird. Erneut befindet sich die Figur in dem institutionellen, aber öffentlichen Sektor, in welchem er zuvor verprügelt wurde. Das Klassenzimmer in der Halbtotale macht jedoch die Geschlossenheit des Raumes sichtbar, zeigt, dass anders als am Schulhof die Zuschauer:innenzahl begrenzt ist. Die folgenden Nah- und Großaufnahmen spiegeln den Blickkontakt zwischen Kevin und Chiron und damit auch den Kampf wider, mit dem Unterschied, dass diesmal Terrell sein Gegner ist und Chiron die gewaltausübende Person. Auch ist er diesmal die Figur, die über der am Boden liegenden Person thront und aus der Untersicht betrachtet wird.

Anstatt wie im ‚Spiel‘ liegen zu bleiben, erhebt sich Chiron und entscheidet sich dazu, sich zu wehren. Der Protagonist in *Moonlight* versucht somit auch die zuvor erlebte toxische Hyper-Maskulinität mittels Gewalt zu performen, überperformt sie jedoch und wird inhaftiert, ergo

---

<sup>269</sup> Farrell, S. 2.

<sup>270</sup> Vgl. *Moonlight*, 01:05:30 TC.

erleidet einen sozialen Klassenabstieg. Sein Versuch dazuzugehören scheitert, seine Performance als männliches Mitglied der Gesellschaft misslingt.

„Throughout the film, the viewer sees the pressure to ‘perform’ the hailed versions of masculinity, and the consequences of failure to do so in a lower class African- American milieu.“<sup>271</sup>

Erst in Akt drei soll es dem Protagonisten gelingen, die geforderte Männlichkeit des Milieus zu performen. Hierbei wechselt er in die Rolle des Drogendealers, welche im Folgenden gemeinsam mit weiteren Berufsgruppen unter Betrachtung des genannten Männlichkeitskonzeptes genauer untersucht werden sollen.

### **2.4.2.3. Berufe in Moonlight**

#### **2.4.2.3.1. Die Drogenbranche als maskulin-konnotierte Aufstiegsmöglichkeit**

Mit den Worten "I built myself from the ground up. Built myself hard"<sup>272</sup> beschreibt der Protagonist seinen Wandel im dritten Akt des Filmes, in welchem er als Drogendealer vorgestellt wird. Wie das Zitat von Barbara Mennel in Kapitel 2.4.2 bereits belegte, gilt die Kriminalität sowie die Drogenbranche als männlich konnotiert, während Frauen zumeist als Mütter oder Prostituierte in Milieufilmen auftreten.<sup>273</sup> Die Wahl von Chirons Beruf als erwachsener Mann ermöglicht ihm wie zuvor analysiert eine neue Form von ökonomischen Kapital, die ihm einen wohlständigen Lebensstil ermöglicht, bei welchem er sogar aus seinem geographischen Feld ausbrechen kann und nicht länger in Liberty City lebt, zeitgleich jedoch von Illegalität geprägt ist und ihn nach wie vor im selben drogengeprägten und männerdominierten Milieu festhält.

Eine Auffälligkeit ist hierbei die Ähnlichkeit zu Juan, die sowohl optisch als auch filmisch sichtbar wird: Bezogen auf die Anfangsszene im ersten Akt, welche in Kapitel 2.4.2.1 analysiert wurde, lässt sich eine Vielzahl an Parallelen zu Chirons Anfangsszene im dritten Akt erkennen: In Minute 01:07:19 TC beginnt die genannte Szene mit einer Detailaufnahme von Chirons Mund, bei welchem vor allem sein goldener Zahnschmuck, die Grills, sichtbar sind. Die leicht wackelnde Kamera zoomt hierbei immer weiter raus und wandert in die Nahaufnahme, welche offenbart, dass sich die Figur hinter einem Lenkrad befindet, d.h. Auto fährt und die verwackelte Aufnahme hier ihren Ursprung nimmt. Die nächste Einstellung bestätigt diese Annahme und zeigt eine goldene Krone auf dem Armaturenbrett in der Nahaufnahme, während im Hintergrund der Blick aus den Autofenstern die Bewegung des Fahrzeugs untermauert (Vgl. Abbildung 14).<sup>274</sup> Die Kamera wechselt hiernach die

---

<sup>271</sup> Farrell, S.4.

<sup>272</sup> Moonlight 01:43:05 TC.

<sup>273</sup> Vgl. Fisher/Mennel, S.138.

<sup>274</sup> Vgl. Moonlight, 01:07:39 TC.

Blickrichtung und zeigt nun die Sicht aus der anderen Autofensterseite, bei welcher auch Chiron wieder in den Fokus wandert und in der Nahaufnahme autofahrend präsentiert wird. Die nahe Einstellung ermöglicht hier auch den Blick auf den Goldschmuck des Mannes, welcher neben der sonst dunklen Haut- sowie Shirtfarbe der Figur klar heraussticht: Ohringe, Kette und Uhr zieren hierbei Chirons Körper.<sup>275</sup> Sowohl Chiron als auch Juan werden als partizipierender Teil des Drogenmilieus somit autofahrend eingeleitet. War Chirons verwackelte Einführung in Akt eins noch durch die Verfolgung durch seine Mitschüler verschuldet, ist es diesmal das Statussymbol Auto, welches die leichte Verwacklung herbeiführt. Bereits hier wird somit im Kontrast zu Akt eins eine Form der gesellschaftlichen Akzeptanz impliziert. Grund dafür scheint vor allem die Übernahme von Juans Lebensstil zu sein. Nicht nur die Tatsache, dass sie beide hinter dem Steuer vorgestellt werden, sondern auch die Präsenz der goldenen Krone im Auto sind ein Indiz dafür, dass der Protagonist das Leben seines Ersatzvaters kopiert hat, wie die Gegenüberstellung von Abbildung 14 und 15 belegt.



Abbildung 14 Die Deko-Krone in Chirons Auto: *Moonlight*, R. Barry Jenkins, USA 2016, 01:07:39 TC.



Abbildung 15 Die Deko-Krone in Juans Auto: *Moonlight*, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:01:05 TC.

<sup>275</sup> Vgl. *Moonlight*, 01:07:31 TC.

Die Krone ist in beiden Szenen nicht zu übersehen, wird in Chirons Besitz jedoch durch die Nahaufnahme nochmals betont. Nachdem der Protagonist also die ersten beiden Akte über durch die gescheiterte Performance von Maskulinität nie gesellschaftliche Akzeptanz erlangt hat, scheint ihm dies durch die Übernahme von Juans Auftreten gelungen zu sein. Die übernommene Rolle als Drogendealer ermöglicht ihm somit, wie Butler es nennt, ein „livable life“<sup>276</sup>, bei welchem er die legitimierten Ideale der genderspezifischen Rollenverteilung endlich performen kann:

„The drug trade, as a male-dominated space, offered him the chance to adopt a role of dominance. With his muscular appearance, excessive jewelry and booming rap music, he is finally able to embody the 'hard' demeanour that he was socialized into revering.“<sup>277</sup>

Die Szene rund um Abbildung 14 zeigt zudem, dass auch Juan Schmuck trägt, welcher ebenfalls am Protagonisten aufzufinden ist. Trägt Juan jedoch nur Ohrschmuck sowie eine Golduhr, intensiviert der Protagonist diese Erscheinung durch Kette und goldene Grills, was insbesondere durch die anfängliche Detailaufnahme erkenntlich wird. Als eine Figur, die nie richtig in den milieutechnischen male Space gepasst hat, übertreibt Chiron somit seine Erscheinung, versucht sogar noch imposanter aufzutreten als einst Juan. Seine Optik lässt sich somit als Rüstung betrachten, welche sein früher zu ‚softes‘ Auftreten kaschiert und die Form der Hyper-Masculinity sogar noch fördert. Der Protagonist kompensiert in seinem neuen Beruf somit all jene Fähigkeiten, die ihm einst fehlten, um gesellschaftlich akzeptiert zu werden. Durch diesen neuen Job ist es ihm nicht nur möglich geworden, nicht länger geächtet zu werden, sondern sogar seine Kapitalformen zu stärken, vom ehemaligen Gefängnisinsassen aufzusteigen zu einer Figur, die sowohl ökonomisch als auch symbolisch kapitalstark ist.

Dass es sich jedoch tatsächlich nur um eine Performance handelt, wird im späteren Verlauf von Akt drei deutlich, wenn der Protagonist auf Kevin trifft und er diesem offenbart, wie einsam sein Leben war: „You're the only man that ever touched me.“<sup>278</sup>

Auch *Moonlight* erinnert somit an Berlants grausamen Optimismus.<sup>279</sup> Der Wunsch trotz seiner Homosexualität gesellschaftlich akzeptiert zu werden, hat nicht nur dazu geführt, dass Chiron den milieu-technisch männlichsten Job wie möglich angenommen hat, sondern sich auch von seinen eigenen Bedürfnissen isoliert hat. Die „good life fantasies“<sup>280</sup>, welche er im Sinne der Identitätsübernahme von Juan ausgeführt hat, hat ihm die Idee gegeben auch ein ähnliches Leben wie sein Ersatzvater zu führen und somit auch ähnlich glücklich zu werden. Sein Bestreben war somit weniger von sozialem Aufstieg angetrieben, sondern von heteronormen Werten und dem Wunsch, diesen zu entsprechen. Jenes Geständnis, seit

---

<sup>276</sup> Butler, S.521.

<sup>277</sup> Farrell, S.3.

<sup>278</sup> *Moonlight*, 01:44:52 TC.

<sup>279</sup> Vgl. Berlant, S.14.

<sup>280</sup> Ebd.

Kevin niemals wieder von einem Mann berührt worden zu sein, markiert diese Illusion als gescheitert und offenbart, wie unglücklich Chiron damit ist:

„Chiron's discloses that had never been intimate with anyone after his first sexual encounter. His personal development reflects the ability to perform in public spaces while the omnipresent homophobic influences caused him to fear his own sexuality, consequently suppressing it completely.”<sup>281</sup>

Der Beruf in der Drogenbranche hat dem Protagonisten somit zwar zu einem legitimierten Partizipanten der Gesellschaft werden lassen, der über dieselben Rechte und Möglichkeiten verfügt, sozial aufzusteigen und seine geographische Determinierung hinter sich zu lassen, wie all jene des Milieus, die ebenfalls die Hyper-Masculinity performen können, gleichzeitig hat er ihn jedoch auch sein wahres Ich verdrängen lassen, wie auch die filmische Analyse belegt. Viel mehr hat er die Identität Juans übernommen, sowohl optisch als auch jobspezifisch und erkennt am Ende des Films, wie unerfüllt er damit ist.

#### **2.4.2.3.2. Das Scheitern des Vaterdaseins**

Bei seiner Identitätsübernahme von Juans Drogendealer-Dasein übernimmt Chiron jedoch nur die Ebene seiner öffentlichen Präsenz. Die Ebene, welche er sich nicht aneignet, ist die des fürsorglichen und besorgten Ersatzvaters – eine Rolle, die Juan in Akt eins innehat. Nachdem der Protagonist über keine eigene Vaterfigur verfügt und die Mutter zunächst viel durch die Arbeit verhindert ist, später durch ihren Drogenkonsum den privaten Raum für Chiron traumatisch gestaltet (mehr dazu in Kapitel 2.5.3), ist es die Figur Juan, die die inoffizielle Rolle von Chirons Vater einnimmt. Vaterfiguren in Filmen, die nicht zwangsläufig filmische Milieustudien sein müssen, haben im Laufe des 21. Jahrhunderts eine neue Präsenz in Hollywoodfilmen erhalten. Sie sind nicht länger nur mehr in der Position hart arbeiten zu müssen, um das Geld nach Hause zu bringen, sondern werden vermehrt in der fürsorglichen Vaterrolle oder der Funktion als Hausmann dargestellt.<sup>282</sup>

„Unlike most heroic narratives, however, which tend to represent their male protagonists as espousing the principles of absolute individuation and solitude,<sup>283</sup> the men in fatherhood films are portrayed as heroic in their very desire to be good fathers – that is, to seek a closer and better relationship with their children [...]”<sup>284</sup>

Obwohl Juan zwar primär als Drogenboss arbeitet, nimmt er trotz seiner ‚Profession‘ die Rolle des Ersatzvaters für Chiron an. Durch die Abwesenheit seines eigenen Vaters ist somit Juan die einzige Vaterfigur, die der Protagonist kennenlernt und folglich auch prägender Teil

---

<sup>281</sup> Farrell, S. 3

<sup>282</sup> Vgl. Hannah Hamad, „Postfeminism and Paternity in Contemporary US Film: Framing Fatherhood”, Routledge 2017, S. 45.

<sup>283</sup> Vgl. Richard Sparks, „Masculinity and Heroism in the Hollywood 'Blockbuster': The Culture Industry and Contemporary Images of Crime and Law Enforcement”, Oxford: Oxford University Press 1996, S.353.

<sup>284</sup> Lesley Barclay/Deborah Lupton, „Constructing Fatherhood: Discourses and Experiences London: Sage Publications 1997, S. 71.

seines Habitus. Durch das eigene Unbewusstsein über seine Homosexualität, wird ihm so eine mögliche Form seiner Zukunft als Vater präsentiert. Die Akzeptanz von Juans Rolle wird hierbei deutlich in einer Szene des ersten Aktes rund um Minute 00:18:06 TC: Der Protagonist taucht zuvor uneingeladen in der Einfahrt von Juan und Teresa auf. Juan, der ihn zwar wegschicken könnte, entscheidet sich dagegen und nimmt den Jungen mit zum Strand. Sobald dieser Juan ins Meer folgt, wechselt die Kamera in die Nahaufnahme und befindet sich mit den Figuren im Wasser. Die horizontale, bzw. teils aufsichtige Perspektive ist dabei auf Ebene des Meeresspiegels, was dazu führt, dass die unruhigen Wellen oftmals das Sichtfeld verhindern, das Bild trüben oder kurzzeitig komplett mit Wasser verdecken (Vgl. Abbildung 16). Zu sehen sind hierbei lediglich die Köpfe und gelegentlich die Oberkörper der Figuren.<sup>285</sup> Juan unterstützt den Protagonisten dabei über Wasser zu bleiben, hält seinen Kopf, während dieser versucht auf der Wasseroberfläche zu treiben: „I got you, I promise. I’m not gonna let you go.“<sup>286</sup> Die Einstellungen wechseln nachfolgend zwischen großer, naher und amerikanischer Einstellung, zeigen sowohl die beiden Figuren, wie Juan Chiron das Schwimmen lehrt von nahem, als auch das Meer und die menschenlose Szenerie im Hintergrund. Mit den Worten „You wanna try? You’re ready to swim? Go!“<sup>287</sup> löst sich der Protagonist von Juan und beginnt eigenständig zu schwimmen. Der Protagonist wird von hier an allein im Zentrum der Aufnahme gezeigt, die Kamera folgt ihm dabei nach wie vor auf Ebene des Meeresspiegels (Vgl. Abbildung 16). In einer letzten Einstellung stoppt die Verfolgung der Figur, während dieser von der Kamera wegschwimmt, sich immer weiter entfernt.<sup>288</sup>



Abbildung 16 Visueller Kampf über Wasser zu bleiben: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:19:29 TC.

<sup>285</sup> Vgl. Moonlight 00:18:11 TC.

<sup>286</sup> a. a. O. 00:18:28 TC.

<sup>287</sup> a. a. O. 00:19:15 TC.

<sup>288</sup> Vgl. a. a. O. 00:19:34 TC.

In jener beschriebenen Szene entspricht Juan zunächst der heldenreichen Darstellung der Vaterfigur, wie im Zitat beschrieben. Die nahen Einstellung betonen hierbei auch die Nähe zwischen den Figuren, zeigen die Hingabe und Zärtlichkeit, mit welcher Juan Chiron das Schwimmen lehrt. Unterstrichen wird das durch die sprachliche Ebene, wenn Juan dem Protagonisten versichert, ihn nicht loszulassen: „I got you, I promise. I'm not gonna let you go.“<sup>289</sup>, was umso wichtiger erscheint, durch die gewählte Perspektive der Kamera im Wasser. Das stetige Überschwappen des Wassers symbolisiert hierbei nicht nur die Unruhe des Meeres, sondern auch die aktive Gefahr zu ertrinken. Die Wellen drohen den Protagonisten stets zu verschlingen, während Juan ihn lehrt, über Wasser zu bleiben. Hebt man diese Erkenntnis nun auf die soziale Ebene, so kann metaphorisch davon gesprochen werden, dass es sich bei dem Wasser um die Gesellschaft handelt, welche ebenfalls versucht, den Protagonisten aufgrund seiner Homosexualität zu unterdrücken. Juan lehrt ihn somit nicht nur eine Schwimmtechnik, sondern auch eine fundamentale Überlebenstechnik, versucht ihm zu zeigen, wie er sich in dem für Chiron gefährlichen gesellschaftlichen Konstrukt sprichwörtlich ‚über Wasser halten‘, bzw. überleben kann. Juan, der eben wie auch der Rest der Gesellschaft bereits in Akt eins merkt, dass Chiron in ihrem Milieu so nicht akzeptiert werden wird, nimmt sich somit dem Protagonisten an. Er zeigt dem Protagonisten somit, dass Sanftheit im hyper-maskulinen Milieu durchaus möglich sein kann und schlüpft in die Rolle des Vaters.

Sobald Juan davon überzeugt ist, dass Chiron eigenständig schwimmen kann, ergo genug vorbereitet für die sozialen Gegebenheiten des Feldes ist, lässt er ihn los. Wenn die Kamera den Protagonisten nun allein zeigt, wird somit ein Ausblick auf den restlichen Film gegeben, in welchem dieser sich eigenständig durch die Gesellschaft begeben und einen Weg finden muss, trotz seiner ‚Andersartigkeit‘ nicht unterzugehen. Interessant ist hierbei, dass trotz erlernter Fähigkeit zu schwimmen, die Kamera zu keinem Zeitpunkt das Wasser verlässt, dafür aber weiterhin die Unruhe des Meeres einfängt und die stetige Gefahr des Ertrinkens bildlich fortführt. Diese Gefahr bleibt somit für Chiron stets erhalten, die körperlich anstrengende Tätigkeit des Schwimmens wird sein normaler Lebensweg. Juan kann ihm in der Rolle des Vaters somit nur Fähigkeiten auf den Weg geben, sich durchzuschlagen, ihn jedoch nicht vor der drohenden Gefahr schützen. Ein weiterer Ausblick, nicht nur für den zweiten Akt, sondern auch für die Vaterrolle, bietet das Ende der Szene, wenn die Kamera an einer Stelle verharret, während Chiron wegschwimmt.

Diese Filmstelle erinnert stark an den ersten Plot Point, wenn Chiron bei Juan und Teresa zuhause am Tisch sitzt. Wie bereits erläutert, erfährt er an dieser Stelle u.a., dass es sein Ersatzvater ist, der Mitschuld am Drogenkonsum seiner Mutter trägt. Der zuvor heroisch dargestellte Juan erscheint für den Protagonisten nun weniger als die heldenhafte Vaterfigur,

---

<sup>289</sup> Moonlight, 00:18:28 TC.

sondern wird zum Grund für dessen Leiden. Es wird deutlich, dass Juan trotz seiner Zuneigung für den Protagonisten seinen Beruf in der Drogenbranche, ergo die männlichere Rolle, höher wertet als die Vaterrolle. Seine Prioritäten werden hierbei deutlich und unterstreichen die Interpretation, dass er Chiron lediglich die Fähigkeiten beibringen wollte, um in ihrem Milieu zu überleben, nicht aber Teil von dessen Leben sein wird. Er lässt ihn eigenständig schwimmen und distanziert sich gleichermaßen von ihm, was auch in Akt zwei deutlich wird, wenn Juan tot ist und nicht länger präsent werden kann. Die Rolle des Vaters bleibt somit in Chirons Leben unbesetzt.

Umso weniger überraschend ist es, wenn Akt drei offenbart, dass Chiron selbst nie Vater geworden ist – womöglich auch aufgrund seiner sexuellen Orientierung. Stattdessen hat er, womöglich aufgrund der erfahrenen Enttäuschung, Juans sanfte Seite ausgeblendet und sich seiner harten Präsentation eines starken Mannes angenommen. Es gibt jedoch eine Figur in *Moonlight*, die im Vatersein aufgeht und einen weiteren Job präsentiert, der Chiron eine Lebensalternative vorführt.

#### **2.4.2.3.3. Der Kochberuf als alternativer Lebensweg**

Im Gegensatz zum Protagonisten zeigt *Moonlight* Kevin in einem Beruf, der Chiron einen alternativen Lebensweg demonstriert. Beide Figuren sind wie Akt drei gezeigt hat, einen ähnlichen Weg gegangen und im Gefängnis gelandet. Während der Protagonist jedoch seinem Milieu und dessen bekannten Bedingungen treu geblieben ist, hat Kevin einen anderen Weg eingeschlagen. Grund dafür ist u.a. der Kochberuf, welcher die Figur zunächst im Gefängnis selbst ausgeübt hat und später dann auch außerhalb weiterführte.<sup>290</sup> Die Essenz dieses Berufs scheint hierbei die Regeln des Herkunftsmilieus zu brechen und obwohl dieser nicht vom Protagonisten ausgeführt wird, verdeutlicht er ebendiesem, wie sein Leben auch hätte aussehen können. Interessant wird dies vor allem in Hinblick auf Kevins soziale Stellung sowie die Ausübung des Kochberufs in einem sehr männlich geprägten Feld, was nachfolgend anhand einer speziellen Szene am Ende von Akt drei untersucht werden soll:

Nachdem Chiron und Kevin im Restaurant aufeinandergetroffen sind, begibt sich der Koch in die Küche, um für den Protagonisten eine Mahlzeit zuzubereiten. Ab Minute 01:26:36 TC wird hierbei sehr ausführlich der Zubereitungsprozess gezeigt. In der Nahaufnahme beginnend, wird die Figur in einer dunklen Umgebung gezeigt, zu sehen ist zunächst seine seitliche Silhouette und keine Gesichtszüge. Darauf folgt eine Großaufnahme von Kevins Händen, wie diese nach Limetten greifen und hingegen der vorigen Einstellung sehr gut in weißem Licht beleuchtet sind.<sup>291</sup> Diese drückt die Figur aus, der Fokus bleibt hierbei auf seinen Händen. Erst dann wandert die Kamera wieder zu Kevin, zeigt kurz sein Gesicht, um

---

<sup>290</sup> Vgl. *Moonlight*, 01:30:28 TC.

<sup>291</sup> Vgl. a. a. O., 01:26:47 TC.



anschließend zu zeigen, wie er eine Portion Reis dosiert – alles in derselben nahen Einstellungsgröße. In Minute 01:27:01 TC wird mittels einer Detailaufnahme ausführlich gezeigt, wie seine Hände den Teller anrichten, um dann wieder zu seinem Gesicht zu wechseln und zu demonstrieren, wie die Figur in einem Topf rührt und anschließend eine Bohnenkomponente zum Teller hinzufügt. Die Blickwinkel und Fahrtbewegungen wechseln sich hierbei stetig ab und wandern vom Essensprodukt hin zu Kevin und zurück – zeigen die Figur mal besser, mal schlechter belichtet. Erneut in der Detailaufnahme werden seine Hände mit einem Messer in der Hand dargestellt, mit welchem er Kräuter klein schneidet, um anschließend nur den fertig angerichteten Teller zu zeigen auf welchen die zuvor geschnittenen Kräuter herabfallen.<sup>292</sup> In der gesamten Szene ist der Protagonist zu keinem Zeitpunkt zu sehen, auch wird kein Wort gesprochen. Erst danach wird deutlich, dass dieser während der Zubereitung im Restaurant auf Kevin gewartet hat.

Obwohl diese Szene also rein visuell nichts mit dem Protagonisten und dessen soziale Stellung im Milieu zu tun hat, ist es in diesem Fall seine Absenz, die diesen Ausschnitt so relevant werden lässt. Denn diese Szene bricht die Vorstellung der zuvor generierten ‚Härte‘, die innerhalb des Milieus performt werden muss, um akzeptiert zu werden. Der Beruf des Kochs wird als einer dargestellt, der keine Form von Gewalt impliziert, was insbesondere die vielen Detailaufnahmen deutlich machen. Kevin nutzt zwar seine körperliche Stärke, jedoch nur, um die Limetten auszudrücken. Er wird mit einem Messer in der Hand dargestellt, benutzt es allerdings nur, um Kräuter klein zu schneiden.<sup>293</sup> Obwohl dieses Messer also auch als Waffe zur Gewaltanwendung und Etablierung seiner performten Maskulinität genutzt werden könnte, hat Kevin sich durch den Kochberuf dagegen entschieden. Die zuvor ausgeübte toxische Männlichkeit wurde ersetzt durch einen ‚sanften‘ Beruf, der zu keinem Zeitpunkt Gewalt benötigt und beweist, dass es auch im hyper-maskulinen Milieu Wege gibt, die vorgegebenen Normen zu umgehen. Die völlige Abwesenheit des Protagonisten hingegen steht hierzu im Kontrast und könnte nicht mehr verdeutlichen, dass seine Entwicklung konträr abgelaufen ist. Er hat sich den erlernten Regeln seines sozialen Feldes gebeugt, seine Identität unterdrückt und ist zu einem Ebenbild von Juans hartem Auftreten geworden, während Kevin sinnbildlich zu dessen sanften Seite geworden ist.<sup>294</sup> Der Beginn der Kochszene weist durch die schwache Belichtung sowie die nahe Einstellung daraufhin, dass dem nicht so hätte sein müssen: Dadurch, dass Kevin rein bildlich zunächst nicht ohne Kontext als dieser zu identifizieren ist, wird lediglich die dunkle Silhouette eines Mannes in einem schwach beleuchteten Umfeld gezeigt. Die Interpretation lässt hiermit zu, zu denken, dass es sich dabei ebenso gut um den Protagonisten handeln könnte, hätte dieser sich nicht

---

<sup>292</sup> Vgl. Moonlight, 01:27:15 TC.

<sup>293</sup> Vgl. Ebd.

<sup>294</sup> Vgl. Nikole Hannah-Jones. „From Bittersweet Childhoods to ‘Moonlight’“, *New York Times*, 01. 04. 2017, <https://www.nytimes.com/2017/01/04/movies/moonlight-barry-jenkins-tarell-alvin-mccraney-interview.html>, 20. 02. 2023.

für die erfahrene, toxische Männlichkeit entschieden, und somit auch einen sanften Beruf hätte ausüben können. Der ständige Wechsel der Detailaufnahmen vom Essen zu Kevin verdeutlicht allerdings, das dem nicht so ist, d.h. dass es sich nicht um Chiron handelt und dieser innerhalb der Szene auch nicht auftritt. Es besteht somit sogar eine räumliche Distanz zwischen Chirons Drogenjob und Kevins Kochberuf, die hiermit unterstrichen wird. Zwar bringt jener Kochberuf nicht dieselbe quantitative Kapitalstärke im Sinne der Ökonomie und der Symbolik, dafür aber ein ‚akzeptables‘, bzw. lebenswertes Leben in der Mittelschicht, mit welchem Kevin auch zufrieden ist, wie er später erklärt:

„I never really did anything that I wanted to do. So all I could do was do what I thought I should be doing. I was never really myself. [...] Now? Now, man. I got lil' Kev, got this job, and 18 month left of probation.

*That's some real shit.*

No, man. It's a life. You know? I never had that before. I'm tired as hell right now and ain't no making more than shoe money but I ain't got no worries, man. [...] That's the real shit.“<sup>295</sup>

Anstelle also auf einen sozialen Aufstieg hinzuarbeiten, hat sich die Figur von den toxischen Männlichkeitsidealen der Gesellschaft gelöst und ein Leben gefunden, welches sich auch als ein solches anfühlt. Die ungelöste Frage hierbei bleibt, ob Kevin auch mit seiner sexuellen Identität im Reinen ist. Er, der von sich aus mit Chiron im zweiten Akt intim geworden ist, hatte eine Beziehung mit einer Frau und nun auch ein Kind mit dieser, was durchaus den heteronormen Idealen entspricht. Ob er sich hier also doch den Regeln gebeugt hat und einen Teil seiner Identität verleugnet hat, bleibt ungeklärt. Fakt ist jedoch, dass er mit seinem jetzigen Leben zufrieden ist. Er verfügt über einen gesellschaftlich legitimierten Job und hat eine Familie – beides Aspekte, die für den Protagonisten unerreichbar erscheinen.

#### **2.4.2.4. Die Habitus-bedingte Sprache des Chirons**

Betrachtet man weiterhin Sprache als Formen von kulturellem und symbolischen Kapital, so wird bei der Sichtung von *Moonlight* die Kapitallosigkeit von Chiron auch auf sprachlicher Ebene sichtbar. Der Protagonist ist über drei Akte hinweg als ruhiger, schweigender Charakter zu erleben, und wird auch von den anderen Figuren seines Umfelds immer wieder auf diese Schweigsamkeit hingewiesen. So versucht Juan ihn während ihres ersten gemeinsamen Essens zum Reden zu bringen: „I'm just trying to get you to say something.“<sup>296</sup>, und übergibt diese Aufgabe nach seinem Scheitern an Teresa: „She will make you talk.“<sup>297</sup>

---

<sup>295</sup> Moonlight, 01:43:34 TC.

<sup>296</sup> A. a. O., 00:07:02 TC

<sup>297</sup> A. a. O., 00:08:02 TC.

Die wenigen Momente, in denen Chiron sprechend dargestellt wird, versucht er wie bereits analysiert zumeist die gesellschaftlich geforderte Härte zu beweisen, d.h. sein symbolisches Kapital zu stärken: „But I ain't soft“<sup>298</sup>, was ihm jedoch nicht gelingt.

Sein Schweigen in der Öffentlichkeit könnte auch auf das Fehlen von kulturellem Kapital zurückzuführen sein. So fragt der Protagonist erst während des ersten Plot Points seinen Ersatzvater Juan über die Bedeutung des Wortes „faggot“<sup>299</sup> und verdeutlicht damit das Fehlen von homophobem Vokabular, welches in seinem Milieu als vorausgesetzt gilt und für alle anderen selbstverständlich zu sein scheint. Sein Bildungsstand scheint somit ein anderer zu sein, der Milieujargon für ihn somit nicht leicht zu verstehen. Wie also Gümüsay in *Sprache und Sein* bereits beschrieben hat, wird die Sprache in Jenkins Film somit zum Hindernis.<sup>300</sup> Die Unfähigkeit seine Härte und das geforderte Vokabular zu performen, bremsen die Akzeptanz und soziale Mobilität des Protagonisten innerhalb seines sozialen Feldes ein.

Doch auch in seinem häuslichen Umfeld mit der Mutter zusammen, tritt der Protagonist wortkarg, wenn nicht gar komplett stumm auf, wie sämtliche Szenen im Zuhause der Figur innerhalb des ersten Aktes belegen.<sup>301</sup> Die Varianz der Sprache zwischen primären und sekundären Habitus wie ihn Gümüsay beschreibt, existiert somit innerhalb der ersten beiden Akte nicht,<sup>302</sup> ein Codewechsel findet beim Protagonisten nicht statt. Stattdessen erweckt seine Schweigsamkeit den Eindruck der fehlenden Partizipation am gesellschaftlichen Leben und limitiert die Möglichkeiten von symbolischem Kapital immens. Es ist aber auch diese nicht Teilhabe, die darauf schließen lässt, dass die Figur sich womöglich bewusst raushält, um nicht durch seine Andersartigkeit aufzufallen. Die Sprache des Milieus verfügt nämlich über eine Vielzahl an sexualisierten sowie degradierenden Merkmalen, welche Chiron mit seiner ‚Unfähigkeit‘ zur Hyper-Maskulinität nicht aufgreifen kann:

Erinnert man sich zurück an die Definition von toxischer Männlichkeit, so ist auch die Abwertung von Frauen Teil dieser.<sup>303</sup> Diese wird zwar nicht durch den Protagonisten ausgeführt, dafür aber durch seine Mitmenschen, die damit das Milieu zeichnen. Als Kevin im zweiten Akt in Minute 00:38:10 TC auf Chiron in der Schule trifft, berichtet dieser, dass er nachsitzen muss, weil er während des sexuellen Aktes auf dem Schulhof von einem Lehrer erwischt wurde: „Detention, man. Aimes caught me with this trick in a stairwell.“<sup>304</sup> Nicht nur spricht Kevin hier offen über die sexuelle Erfahrung mit einer Frau, er bezeichnet sie als „trick“<sup>305</sup>, ein degradierendes Slang Wort für Frauen, die als promiskuitiv gelten und Männer

---

<sup>298</sup> Moonlight, 00:15:38 TC.

<sup>299</sup> A. a. O., 00:33:47 TC.

<sup>300</sup> Vgl. Gümüsay, S.27.

<sup>301</sup> Vgl. Moonlight, 00:13:20 TC und 00:22:50 TC.

<sup>302</sup> Vgl. Gümüsay, S.27.

<sup>303</sup> Vgl. Kupers, 722.

<sup>304</sup> Moonlight, 00:38:20 TC.

<sup>305</sup> Ebd.

verführen.<sup>306</sup> Betrachtet man weiterhin Kevins Sprechweise während dieser Szene, wird zudem deutlich, dass er die Frau lediglich als Objekt betrachtet:

„I just wanna some quick, yeah you know. But this chick all like: Hit that chick, Kevin, hit it with that big dick. [...] So, I started banging her back out. I'm talking about banging her back out! But she making all that fucking noise, though!“<sup>307</sup>

Kevin spricht hierbei von der jungen Frau nur als Empfängerin seiner sexuellen Fähigkeiten. Auch benutzt er sie in seiner Erzählung, um auf die Größe seiner Genitalien aufmerksam zu machen und betont, wie sehr sie diese begehrt. Kevins explizite Beschreibung des Phallus als Instrument der männlichen Macht ist somit zum einen untrennbar mit der Herabsetzung der weiblichen Figur verbunden, zum anderen aber auch Mittel, um seine Maskulinität zu demonstrieren und somit auch seine Zugehörigkeit zum Milieu. Dies deutet darauf hin, dass seine Performance durch die Verinnerlichung der von der Gesellschaft zugewiesenen Rolle geprägt ist.<sup>308</sup> Es ist genau dieses öffentliche Zurschaustellen, d.h. der sexuelle Akt in der Öffentlichkeit sowie das offene Erzählen darüber, das Kevin davor bewahrt, von den anderen Jungen schikaniert zu werden, obwohl er seine Sexualität gleichermaßen ausprobiert wie die Hauptfigur und ist,<sup>309</sup> in diesem Sinne, auch eine Form der symbolischen Macht. Die Alltäglichkeit mit der Kevin von seinem Erlebnis erzählt, bestätigt außerdem, wie normal diese Degradierung von Frauen und Präsentation der Männlichkeit im Milieu ist. Der Protagonist hingegen, der viel schweigt, scheitert an dieser sprachlichen Form der Performance und übt nicht die projizierte Überlegenheit durch Frauenfeindlichkeit an den Tag, was ihm schließlich zum Verhängnis wird.<sup>310</sup> Das Reden über Frauen wird somit zum Ausdruck der Männlichkeit und macht die Sprache im Film nicht nur zu einer aggressiven sowie homophoben, sondern auch sexualisierten und frauenabwertenden Sprache, die als Mittel für symbolisches Kapital eingesetzt wird. Je mehr über die sexuellen Errungenschaften kommuniziert wird, umso stärker wird das Ansehen innerhalb des sozialen Feldes. Es gilt daher auch die Sprache des „beherrschenden Geschlechts“<sup>311</sup> zu beherrschen.

Zu Beginn des dritten Aktes, wenn das Kapital des Protagonisten ökonomisch, symbolisch sowie sozial gestiegen ist, scheint ihm dies zwar nur bedingt, dafür aber ausreichend zu gelingen, um akzeptiert zu werden. Als einer seiner Dealer Chiron in Minute 01:08:03 TC auf seine fehlenden Frauengeschichten anspricht, gelingt es ihm von sich selbst abzulenken und Interesse vorzuspielen:

„So, where are the holes at?  
*I don't know, you tell me.*“

---

<sup>306</sup> Urban Dictionary, „Trick“, 24. 11. 2009, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=trick>, 20. 02. 2009.

<sup>307</sup> Moonlight, 00:38:25 TC.

<sup>308</sup> Vgl. Farrell, S. 3.

<sup>309</sup> Vgl. Ebd.

<sup>310</sup> Vgl. a. a. O., S.4.

<sup>311</sup> Bourdieu, „Die männliche Herrschaft“, S. 7.

It's that bitch down there at the corner.  
*What's her name?*  
Afrodesia.  
*You made that up.*<sup>312</sup>

Auffällig ist hierbei, während der Dealer mit Worten wie „holes“<sup>313</sup> oder „bitch“<sup>314</sup> als Äquivalent für Frauen den frauendegradierenden Slang des Milieus verwendet, umgeht Chiron diese Wortwahl, fragt sogar nach dem Namen der Frau und lässt sein Gegenüber lieber reden. Er scheint somit nach wie vor sprachlich nicht assimiliert zu sein, hat dafür jedoch eine Technik entwickelt, dennoch akzeptiert zu werden. Nicht nur lässt er den Dealer reden und gibt Interesse an der Frau vor, er zweifelt dessen Aussage und damit auch seine Performance als Mann im nächsten Moment an, bringt ihn somit in die Lage sich zu rechtfertigen, ehe er es selbst tun muss.

Seine Zurückhaltung ist somit zu einem Mittel geworden, seine Sexualität zu unterdrücken und gemeinsam mit seinem neuen optisch imposanten Auftreten zu untermauern. Diese Kombi ermöglicht es ihm, unter den Radar der homophoben Gemeinschaft zu fallen und wird als Fortführung seiner Schweigsamkeit aus Kindheitstagen gewertet, wie die Begegnung mit Kevin zeigt, der direkt feststellt: „You still can't say more than three words at a time.“<sup>315</sup>

Obwohl die Figur hier die Ähnlichkeit zu seinem früheren Ich erkennt, zweifelt er diese später nach Chirons Erzählung an und hinterfragt, wer der Protagonist überhaupt sei: „Who is you?“<sup>316</sup> Die neue Identität des Protagonisten wirft somit Fragen für diejenigen auf, die ihn von früher kennen, da diese den Kontrast zu seinem alten Ich und seiner sprachlichen Identität kennen. Die Sprache in *Moonlight* ist somit eine Form der Performance, die gelernt werden muss. Während sie die meisten Angehörigen des Milieus zusammenschweißt, wird sie für Chiron zu einem Mittel der Ausgrenzung, bei welcher er erneut Gewalt erfährt, hierbei jedoch rein verbal durch Beleidigungen. Erst durch die optische Performance von Männlichkeit wird auch seine sprachliche Fähigkeit, d.h. seine Schweigsamkeit, gesellschaftlich legitimiert. Zuvor erwies sie sich lediglich als Symbol für dessen Unzugehörigkeit und die potenzielle Gefahr, als homosexueller Mann, bzw. Junge, durch zu viel Sprechen in einer heteronormen Gesellschaft aufzufallen.

---

<sup>312</sup> *Moonlight*, 01:08:04 TC.

<sup>313</sup> Ebd.

<sup>314</sup> Ebd.

<sup>315</sup> A. a. O., 01:25:40 TC.

<sup>316</sup> A. a. O., 01:41:40 TC.

### 2.4.3. Gender, Sprache und Berufe im Vergleich

Vergleicht man nun die Ergebnisse der Analysen, so wird schnell ersichtlich, dass beide Milieus sehr männlich kodiert sind. Während sich in *Bande des Filles* Frauen stetig beweisen müssen, spielen sie in *Moonlight* kaum eine Rolle. Stattdessen dreht sich alles um Männer und wie diese anhand ihrer Performance in Kategorien aufgeteilt werden können. So wird der Protagonist des Films als homosexuelle Figur nicht akzeptiert, da es innerhalb des sozialen Segments klare Regeln bezüglich der performten Maskulinität gibt. Wer diese Zurschaustellung der Männlichkeit nicht bieten kann, kann kein Teil der Gesellschaft sein. Es folgt die toxische Maskulinität, bei welcher von Kindheit an homophobe Lebensweisen ausgeübt werden und andere Mitmenschen aggressiv dominiert werden.<sup>317</sup> Aber auch in *Bande des Filles* lässt sich von männlicher Performance und toxischer Maskulinität auf einer anderen Ebene sprechen. So wird die Protagonistin von ihrem Bruder unterdrückt und weibliche Figuren allgemein im öffentlichen Raum der Banlieue überwacht. Sie dürfen trotz eigentlicher Stärke diese nicht ausleben und werden zum Schweigen gebracht. Während also Männer einen festen Platz in der Gesellschaft haben, kann die Protagonistin nur deren Regeln folgen. Um selbst Handlungsmacht zu erlangen, beginnt sie im dritten Akt optisch männlicher zu erscheinen, versucht ebenfalls Maskulinität zu performen. Das Frausein wird somit unterdrückt. Doch auch sie scheitert wie der Protagonist in *Moonlight* daran und kann dem überwachenden, herrschenden männlichen Geschlecht nicht entkommen. Während also Chiron lediglich aufgrund seiner sexuellen Orientierung ausgegrenzt wird, erfährt Marieme allein aufgrund ihres Geschlechts Unterdrückung, auch der soziale Status ist somit vom Geschlecht abhängig. Ausgeübt wird diese in Sciammas Film vor allem durch die Anwendung von Gewalt sowohl von dem männlichen Geschlecht, d.h. ihrem Bruder, als auch von anderen weiblichen Figuren. Indem durch Gewalt soziale Rollen markiert werden können, entstehen gewaltreiche Statuskämpfe zwischen Frauen in der Öffentlichkeit, die das symbolische Kapital der Figuren stärken können. Auch in Jenkins Film wird Gewalt angewandt, um sozial anerkannt zu werden. Indem Kämpfe auf dem Schulhof ausgefochten werden, wird gleichzeitig die gewünschte Männlichkeit performt oder, wie im Fall des Protagonisten, nicht performt. Zur Folge entsteht ein hyper-maskulines Feld, geprägt durch toxische sowie aggressive Verhaltensweisen an welchen der Protagonist scheitert. Selbst bei dem Versuch, diese zu performen, scheitert er an seinem Verständnis der Dispositionen und überperformt diese, verbaut sich selbst seine Zukunft und wird inhaftiert. Pierre Bourdieus Habitusaspekt rund um die Geschlechter wird somit durch beide Filme bestätigt, indem die männlichen Figuren als herrschend erachtet werden, jedoch wie in *Moonlight* an die Bedingung geknüpft, eine bestimmte Form von männlich sein zu müssen. Beide Filme widersprechen dem Soziologen in der Annahme, dass jener Habitus ohne Zwang erlernt ist,

---

<sup>317</sup> Vgl. Kupers, S.34.

da sowohl Sciammas als auch Jenkins Film diese Dispositionen mit Gewalt manifestieren und die Rollen somit determinieren. So ist in *Moonlight* das Mannsein und der Status eines Mannes sogar meistens mit gewalttätig sein verknüpft.

Eine weitere Form männlicher Performance in *Moonlight* ist die der Sprache. Diese ist nicht nur homophob und aggressiv, sondern auch sexualisiert sowie frauenabwertend und wird mittels Prahlereien über sexuelle Errungenschaften als Mittel zum Ausdruck symbolischer Macht genutzt. Chiron, der diese Performance aufgrund seiner sprachlosen Figur und sexuellen Orientierung nicht bieten kann, wird somit ausgegrenzt und verfällt in Schweigsamkeit, versucht nicht weiter durch seine Andersartigkeit aufzufallen. Die Sprache in *Moonlight* ist somit eine Form der Performance, die erlernt werden muss. Während es die meisten Angehörigen des Milieus zusammenschweißt, wird sie für Chiron zu einem Mittel der Ausgrenzung, bei welcher er erneut Gewalt erfährt, hierbei jedoch rein verbal durch Beleidigungen. Erst durch die optische Performance von Männlichkeit wird auch seine sprachliche Fähigkeit, d.h. seine Schweigsamkeit, gesellschaftlich legitimiert. Marieme hat in *Bande des Filles* hingegen eine konträre Erfahrung, da sie durch die Zugehörigkeit zur Bande auch einen sprachlichen Wandel erfährt. Ist sie zuhause und v.a. im ersten Akt wie auch Chiron aufgrund des männlich dominierten Spaces eher ruhig und schweigsam, wird ihre Sprache im Laufe des Films gewaltreicher und vom Milieuslang adaptiert. Sie wird zum Ausdruck ihrer Wut und Mittel sich durchzusetzen. Die Sprache wird zum Identifikationsmittel zur Bande und zur territorialen Markierung der Banlieue und verdeutlicht ihre Zugehörigkeit. Ihre anfängliche Sprachlosigkeit ist hierbei erneut auf ihr unterdrücktes Geschlecht zurückzuführen, während es in *Moonlight* wieder Chirons sexuelle Orientierung ist und er trotz scheinbarer Performance sprachlich nicht assimiliert ist.

Interessant ist, dass beide Protagonist:innen letztlich als Drogendealer:in enden und diesen Beruf als milieuspezifisch markieren. Ist dieser Job für Chiron eine Technik, um Männlichkeit zu performen und gesellschaftlich akzeptiert zu werden, stellt er für Marieme eine Flucht aus der Banlieue, insb. vor ihrem Bruder, dar. Doch auch sie performt hierbei eine Rolle, übernimmt einen männlich konnotierten Job, welcher ihr jedoch nur die Illusion eines besseren Lebens gewährt. Anstatt von ihrer Umwelt mehr akzeptiert zu werden, wird sie in der Rolle der Drogendealerin sexualisiert, dem männlichen Blick vollkommen ausgesetzt und befindet sich erneut in Abhängigkeit zu einem Mann. Der grausame Optimismus wird für beide Figuren relevant, da auch Chiron nun zwar von seiner Erscheinung profitiert, allerdings auf persönlicher Ebene durch das Unterdrücken seiner Identität darunter leidet. Auch das Elterndasein wird beiden Protagonist:innen in den Filmen als milieutypisch vorgestellt: Während Marieme das Muttersein als ein Schwinden der eigenen Identität kennenlernt, welche zu einem sozialen Ausschluss und somit sozialer Kapitallosigkeit führt, d.h. dieses auch stark ablehnt, erfährt Chiron zunächst positive Konnotationen durch den Ersatzvater

Juan. Dieser zeigt ihm, dass es auch innerhalb des hyper-maskulinen Feldes Sanftheit geben kann und lehrt ihm praktische sowie soziale Überlebenstechniken. Dennoch wird dieses positive Bild zerstört, wenn er herausfindet, dass Juan seiner Mutter Drogen verkauft. Die Drogendealer-Rolle wird somit als männlicher Beruf höher gewertet als das Wohl Chirons in der Ersatzvaterrolle. Beide Figuren erfahren auch eine Form von alternativer Realität innerhalb der Filme. So ist es in *Moonlight* die Figur Kevin, welcher Chiron zeigt, wie sein Leben hätte sein können, hätte er sich von den Dispositionen des Milieus trennen können. Er führt ihm nicht nur einen Job ohne Gewalt vor, mit welchem er durchwegs zufrieden ist, sondern auch einen potenziellen Ausweg aus diesem unglücklichen Dasein. Marieme hingegen erfährt eine Zukunftsoption durch die Mutterfigur, die sie ablehnt. Nicht nur ermöglicht sie keinen guten Lebensstandard für ihre Kinder, sie ermöglicht durch das viele Arbeiten und die damit einhergehende Abwesenheit zuhause auch die Gewaltherrschaft des Bruders. Während *Bande des Filles* somit drei Berufe zeigt, die abgelehnt werden und sich negativ auf das Leben der Protagonistin ausüben, zeigt *Moonlight* sowohl Vor- als auch Nachteile bestimmter Berufe sowie eine Alternative für den Protagonisten und zeigt somit, dass filmische Milieustudien mit männlichen Protagonisten mehr Hoffnung und Optionen bietet als jene Milieufilme mit weiblichen Hauptfiguren.

## 2.5. Interkulturelle und soziale Räume der Milieus

„Raum beherbergt Geschichten und Figuren und wird im Gegenzug durch diese belebt.“<sup>318</sup>

Dabei ist stark zu differenzieren, ob es sich um filmischen Raum oder sozialen Raum, bzw. nach Bourdieu soziale Felder handelt. Dennoch haben beide räumliche Konzepte einen gemeinsamen Nenner, welcher die gezeigte Umgebung und die bewusste Platzierung von Figuren im Film inkludiert. Brunner benennt in seiner Definition hier sehr spezifische Orte wie „Kneipe, Frisiersalon, Fischmarkt, Arbeitsamt oder Redaktion“<sup>319</sup>.

Wie bereits untersucht, behandeln Bourdieus *Ortseffekte* die Eigenschaft, Angehörige bestimmter Milieus an einem Ort zu versammeln, weil sie besonders kostengünstig oder -teuer sind oder der kulturelle Rahmen möglicherweise derselbe ist.<sup>320</sup> So entstehen nicht nur gesamte Viertel und Stadtteile, die Angehörige von sozialen Klassen und Milieus bewohnen, sondern auch soziale Felder, die geographisch determinierbar sind.<sup>321</sup> Ein geographischer Raum ist somit direkt bestimmt: Die Banlieue Bagnolet in *Bande des Filles* und das Drogenviertel Liberty City in *Moonlight*. Die in der Definition benannten Orte sind somit als wichtige Bestandteile bestimmter Milieus, bzw. wichtige Aufenthaltsorte für Akteur:innen

<sup>318</sup> Öngün Eryilmaz, „Jenseits von Heimat: Raum im cinéma du métissage in Deutschland und Frankreich“, *Filmische Räume und raumtheoretische Aspekte im Film*, Berlin/Köln: Springer VS 2016, S. 49.

<sup>319</sup> Brunner, „Milieustudie“, 19. 02. 2023.

<sup>320</sup> Vgl. Bourdieu, „Ortseffekte“, S.160.

<sup>321</sup> Vgl. ebd.



einer sozialen Klasse zu betrachten und können somit variieren. Im Folgenden soll weniger der filmische Raum an sich oder Raumkonstellationen thematisiert werden als die Bedeutung dieser sowie das soziale Geschehen innerhalb dieser Räume für den jeweiligen Film. Der Fokus liegt daher auf der Frage, welche filmischen Handlungsorte genutzt werden und für das Milieu sowie den soziokulturellen Hintergrund relevant sind. Um eine wissenschaftliche Strukturierung vorzunehmen, wird sich auf die Kategorisierung von Aneta Piekut und Gill Valentine aus dem Jahr 2017 gestützt. In ihrem Werk *Spaces of encounter and attitudes towards difference: A comparative study of two European cities* werden anhand von dem britischen Leeds und dem polnischen Warschau verschiedene Orte der Begegnung auf interkultureller Ebene untersucht, welche vorrangig Vorurteile und Konfliktpotenziale im Fokus haben. Unabhängig von dieser interkulturellen Ebene, schlagen die beiden eine Kategorisierung von verschiedenen Orten der Begegnung vor, die den Raum in fünf „Begegnungsraum-Dimensionen“ einteilt, da eine bloße Einteilung zwischen öffentlichem und privatem Raum nicht ausreichend ist.<sup>322</sup> Nachdem die Definition der Milieustudie des Filmlexikons explizit „Ort[e] der öffentlichen Begegnung“<sup>323</sup> nennt, ergibt es unter diesen Bedingungen nur Sinn, auch die Begegnungsräume in *Bande des Filles* und *Moonlight* anhand dieser Dimensionen genauer zu analysieren, sie einzuteilen und um die private Ebene zu erweitern. Die Kategorien nach Piekut und Valentine lauten wie folgt: Der „public space“<sup>324</sup>, übersetzt der öffentliche Raum, meint Orte wie Straßen, Parks, Verkehrsmittel, Geschäfte aber auch Behörden, die das Hauptmerkmal teilen, für alle Menschen gleichermaßen zugänglich zu sein und somit großes Potenzial für Konflikte, Machtgefüge und Diskriminierungen zu bieten.<sup>325</sup> Der „institutional space“<sup>326</sup> hingegen impliziert Räume, wie Arbeitsorte oder Bildungseinrichtungen, die zwar gewissermaßen auch öffentlich sind, aber festen Regeln und Formalitäten unterliegen. Ähnlich, aber mehr durch Freiwilligkeit geprägt, ist der „socialisation space“<sup>327</sup>, der z.B. sportliche sowie religiöse Versammlungsorte zusammenfasst, die zumeist Hobbies und individuelle Interessen bedienen. Während also Begegnungen in institutionellen Räumen meist auf kollegialer oder hierarchischer Ebene erfolgen, treffen in Sozialisationsräumen oftmals Menschen unterschiedlichster Herkunft, dafür aber mit ähnlichem Status aufeinander und bieten hohes Potential für Konflikte, aber auch zum Konflikt- und Vorurteilsabbau.<sup>328</sup> Als vierte Kategorisierungsmöglichkeit wird der „consumption space“<sup>329</sup> genannt: Dieser kann als Konsumraum übersetzt werden und fokussiert, wie der Name bereits impliziert, Räume in denen konsumiert wird, d.h. Cafés,

---

<sup>322</sup> Vgl. Agneta/Valentine, S. 175–188.

<sup>323</sup> Vgl. Brunner, „Milieustudie“, 19. 02. 2023.

<sup>324</sup> Piekut/Valentine, S. 177.

<sup>325</sup> Vgl. ebd.

<sup>326</sup> Ebd.

<sup>327</sup> Ebd.

<sup>328</sup> Vgl. Piekut/Valentine, S. 177.

<sup>329</sup> Ebd.

Restaurants oder auch Clubs. Diese Räume weisen eine bestimmte Balance zwischen privatem und öffentlichem Raum auf, da sie zwar für alle zugänglich sind, dennoch intime und private Momente beherbergen können. Auch unterliegen sie gesellschaftlichen Verhaltensregeln, die je nach Ort individuell definiert sind:

„People who pass each other in a street become ‘neighbours’ in a cafe and simultaneously enter reciprocal arrangements with other customers to obey certain rules in this space.“<sup>330</sup>

Die letzte Kategorie ist der „private space“<sup>331</sup>, welcher hauptsächlich das familiäre Umfeld im sogenannten ‚Zuhause‘ beschreibt. Orte wie diese sind nicht frei zugänglich und nur Personen mit sozialen Verbindungen vorbehalten, z.B. Freund:innen, Verwandte, Bekannte, usw. Begegnungen in diesem Raum sind somit zumeist intimer und emotionaler, Konflikte können aufgrund fehlender Optionen, einer Interaktionssituation aus dem Weg zu gehen, aber nur schwer vermieden werden – Begegnungen sind somit auch mit Zwang verbunden.<sup>332</sup> Die fünf Kategorien lassen sich somit wie folgt zusammenfassen und sollen im Folgenden als Analyserahmen für die Filmorte in *Moonlight* sowie *Bande des Filles* dienen und die cineastische Analyse der einzelnen Szenen nach Ralf Fischer unterstützen:

„Flüchtige Begegnungen im public space; flüchtige, aber längerfristige Begegnungen und Bekanntschaften im consumption space; soziale Beziehungen, Bekanntschaften und Freundschaften im institutional space; durch Freiwilligkeit geprägte soziale Beziehungen im socialisation space; enge soziale, teils unfreiwillige Beziehungen im private space.“<sup>333</sup>

Wie diese Unterteilung erahnen lässt, ist es wichtig zu erwähnen, dass Handlung und somit auch die Akteur:innen nicht getrennt vom Handlungsort zu betrachten sind, sondern eher ausschlaggebender Bestandteil des Ortes sind, der durch ihre Anwesenheit schließlich zu einem konnotierten Ort werden kann, dessen Bedeutung im Folgenden besonders mit Hinblick auf Gender und Klasse analysiert werden soll.

---

<sup>330</sup> Piekut/Valentine, S. 178.

<sup>331</sup> A. a. O., S. 177.

<sup>332</sup> Vgl. ebd.

<sup>333</sup> Elisabeth Nora Sommerlad, „Interkulturelle Räume im Spielfilm: Eine filmgeographische Analyse am Beispiel von New York City“, Wiesbaden: Springer Spektrum 2021, S. 321-367.

## 2.5.1. Milieuräume in Bande des Filles

Auch in *Bande des Filles* sind die gezeigten Filmorte klar in die Kategorien von Piekut und Valentine einzuordnen. Diese setzen sich wie folgt zusammen:

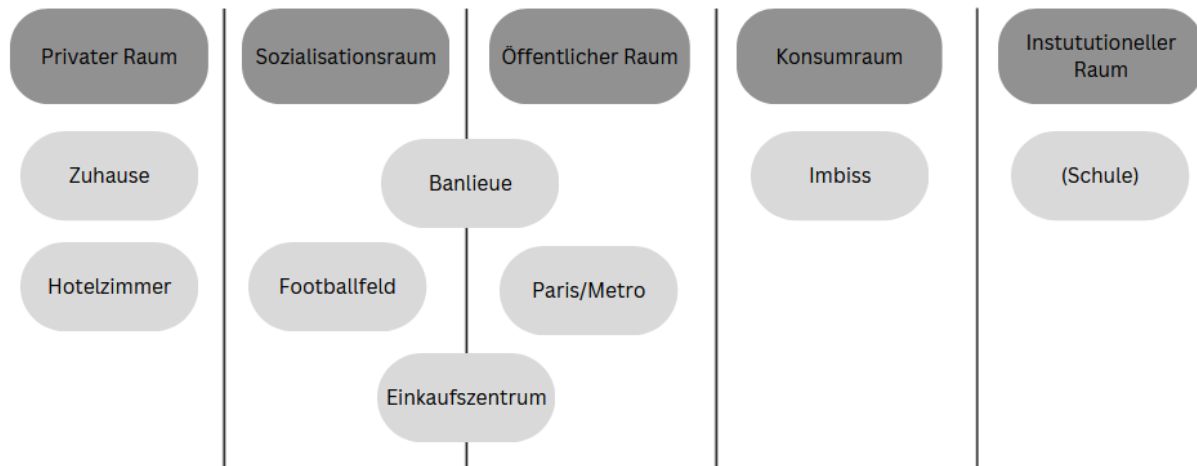


Abbildung 17 Interkulturelle Räume in Bande des Filles: Bildquelle eigenproduziert

So gibt es beispielsweise den institutionellen Raum im Sinne der Schule, welcher jedoch durch die nicht Versetzung der Protagonistin nur sehr wenig Sichtbarkeit erhält und deswegen anschließend nicht genauer analysiert werden kann. Der Konsumraum hingegen ist abgedeckt durch zwei verschiedene Szenen in einem Imbiss, während der öffentliche Raum als offen zugänglicher Space mit der Banlieue und der Großstadt Paris vertreten ist. Der Sozialisationsraum ist mit dem Footballfeld ebenfalls eindeutig hervorzuheben. Auch verschmilzt dieser teilweise mit dem öffentlichen Raum durch die Metro als öffentliches Verkehrsmittel oder dem Einkaufszentrum in Paris – und auch der private Raum ist durch das Zuhause der Protagonistin sowie das Hotelzimmer vertreten. Alle genannten Räume werden im Folgenden genauer auf ihre Bedeutung unter dem Aspekt der sozialen Mobilität und Gender untersucht, wobei der private Raum im Sinne des Zuhauses sowie die Banlieue an sich und das Footballfeld außen vor bleiben werden, da beide bereits in vorangehenden Kapiteln untersucht wurden. Die Ergebnisse werden anschließend kurz zusammengefasst, um sie in den Kontext mit den anderen Räumen bringen zu können.

### 2.5.1.1. Schauplätze der Banlieue als öffentlicher und Sozialisationsraum

*The Economist* beschreibt die Banlieue als dysfunktionalen Raum der Gewalt, Arbeitslosigkeit, sozialem Ausschluss, Kriminalität und Armut, welcher als homogener Raum ein geographisches Areal rundum Paris darstellt.<sup>334</sup> Die Banlieue kann als öffentlicher Raum betrachtet werden, da sich als Grundumgebung von Sciammas Film allen Parteien, seien sie

<sup>334</sup> The Economist, „Forgotten in the banlieus: Young, diverse and unemployed“, France’s troubled suburbs, 23. 02. 2013, *The Economist*, 28. 12. 2023.

Teil des Milieus oder nicht, zugänglich ist. Als Vorstadtumgebung von Paris bietet sie den Raum für flüchtige Begegnungen mit Menschen, die nicht zwangsläufig gekannt werden. Sie dient jedoch als freiwilliger Versammlungsort für Veranstaltungen wie die Straßenkämpfe oder Tanztreffen, was sie auch zu einem Sozialisationsraum macht. Zwar können hier laut Piekut und Valentine Menschen unterschiedlicher Klassen aufeinandertreffen,<sup>335</sup> mit Bourdieus *Ortseffekten* gedacht, ist das jedoch sehr unwahrscheinlich.<sup>336</sup>

Wie in Kapitel 2.4.1.1 bereits analysiert wurde, handelt es sich bei der Banlieue um einen vom männlichen Geschlecht dominierten Raum, in dem die weiblichen Figuren keinen festen Platz innehaben und von dieser „placelessness“<sup>337</sup> angetrieben, ständig in Bewegung sind. Einzig, wenn sie konkurrieren und gewaltsam gegeneinander antreten, können sie sich einen Platz und symbolisches Kapital sichern. Doch selbst hier handelt es sich um männlich vorgegebene Rahmenbedingungen, die durch den primären Habitus, welcher ebenfalls von gewaltsamen Verhaltensweisen geprägt ist, das Ausüben von Gewalt fördert. Dieses kann auch in verharmloster Hinsicht auf dem Fußballfeld beobachtet werden. So konkurrieren die Mädchen auch hier gegeneinander und üben vermeintlich männlich konnotierte Sportarten aus. Der Sozialisationsraum ist jedoch auch einer der wenigen Orte im Film, in dem es den jungen Frauen erlaubt ist, laut zu sein und Handlungsmacht zu zeigen, da hier keine männlichen Figuren agieren oder Zuschauer versammelt sind. Nachdem nur die Straße als Versammlungsort für Statuskämpfe gültig zu sein scheint, erhält das Fußballfeld keine Bedeutung für die soziale Mobilität oder einen Zuwachs von sozialem Kapital. Interessant ist hierbei, dass ein gewonnener Straßenkampf zwar innerhalb des Feldes ein höheres symbolisches Kapital sichert, die Klasse jedoch nicht veränderbar für die Protagonistin wird. Lediglich ihr Ansehen innerhalb des Feldes und insbesondere bei den männlichen Figuren steigt. Die einzige ‚offizielle‘ Partizipation der weiblichen Figur dient daher nicht der sozialen Mobilität, dafür aber der Bloßstellung einer anderen weiblichen Figur. Die Tatsache, dass diese Straßenkämpfe auf offener Straße inmitten des Viertels stattfinden, ist auch der Grund, weshalb die Banlieue sowohl als öffentlicher als auch als Sozialisationsraum gekennzeichnet werden kann. Während normale Sozialisationsräume, z.B. durch geteilte Hobbies, wie das Fußballspiel, das abseits der für jeden zugänglichen Straßen auf einem Spielfeld stattfindet, verwandeln die Statuskämpfe die Banlieue zu einem Versammlungsort, an dem über den sozialen Rang entschieden wird.

---

<sup>335</sup> Vgl. Piekut/Valentine, S. 177.

<sup>336</sup> Vgl. Bourdieu, *Ortseffekte*, S. 160.

<sup>337</sup> Smith, S.36.

### 2.5.1.2. Sozialisations- und öffentlicher Raum: Paris, Metro und die Mall

Anders als die Banlieue wurden öffentliche sowie Sozialisationsräume wie die Pariser Metro und das Einkaufszentrum aus Akt eins noch nicht analysiert. Die große Differenz liegt hierbei bei der räumlichen Distanz zur Banlieue. Während die Metro als Verkehrsmittel dazu dient, sich von der Banlieue zu entfernen, ist die Mall in Paris, genauer im Einkaufsviertel Les Halles, stationiert. Sobald die neu arrangierte Gruppe in Minute 00:16:10 TC das Einkaufszentrum betritt, folgt die Kamera ihnen in der amerikanischen Einstellungsgröße mittels Verfolgungsfahrt von hinten. Marieme befindet sich hierbei am Rand der Gruppe. Mittels Passierschwenk entlang der Vertikalachse bewegt sich die Kamera anschließend um die Gruppe herum und erlaubt sowohl einen seitlichen Blick in der Nahaufnahme auf die Mädchen, als auch auf die Vielzahl an Geschäften und Konsumräumen, die die räumliche Umgebung als Einkaufszentrum identifizieren.<sup>338</sup> Erneut in der amerikanischen Einstellung erlaubt die Kamera daraufhin den Blick von vorne auf die Gruppe, während auf sprachlicher Ebene ein Gespräch über die Kleidung der anderen Shopper:innen geführt wird. In der nächsten Einstellung führt die Kamera die Zusehenden gemeinsam mit den jungen Frauen in ein Geschäft. Während die drei Hauptmitglieder der Gruppe, Lady, Fily und Adiatou, gemeinsam in der Nahaufnahme als Einheit präsentiert werden, wird die Protagonistin allein beim Stöbern fokussiert, ihre noch zu etablierende Zugehörigkeit zur Gruppe dabei visuell dargestellt.<sup>339</sup> Unterbrochen wird diese Einstellung durch die Präsenz der Verkäuferin, welche Marieme zunächst ihre Hilfe anbietet, kurz darauf jedoch beginnt, sie zu verfolgen und genaustens zu beobachten. Deutlich wird das u.a. durch die Platzierung der Figur hinter der Protagonistin. Auch wenn die Nahaufnahme den Kamerafokus nach wie vor auf die Protagonistin legt, werden durch die gewählte horizontale Perspektive die beobachtenden Blicke der Verkäuferin deutlich.<sup>340</sup> Die Kamera verharrt an dieser Stelle in der Bewegung und Marieme verlässt den Bildrahmen. Ist kurz nur die Verkäuferin im Blickfeld, so tritt Lady unmittelbar danach in das Sichtfeld und konfrontiert diese: „Wieso folgst du ihr, hm? [...] Glaubst du, wir klauen deine Scheiße da?“<sup>341</sup> Sowohl Fily als auch Adiatou gesellen sich während der Konfrontation dazu und bilden eine sichtliche Einheit, welche die Verkäuferin umzingelt.

Sobald die Mädchenbande das Geschäft verlassen hat, werden sie erneut von vorne aus der amerikanischen Einstellungsgröße gezeigt. Marieme befindet sich hierbei in der Mitte und nicht länger, wie zu Beginn, am Rand der Gruppe. In dieser Einstellung werden die Mädchen lachend gezeigt, während sie die vorige Szene mit der Verkäuferin nachahmen und ihre Einschüchterungsmethode zelebrieren.

---

<sup>338</sup> Vgl. Bande des Filles, 00:16:40 TC.

<sup>339</sup> Vgl. a. a. O., 00:17:05 TC.

<sup>340</sup> Vgl. a. a. O., 00:17:30 TC.

<sup>341</sup> A. a. O., 00:17:41 TC.

Allein durch die Positionierung der Protagonistin zu Beginn und zum Schluss der beschriebenen Szene wird klar, dass eine Form der Inklusion stattgefunden hat. Sie ist durch die zunächst falsche Anschuldigung der Verkäuferin ein Stück weit mehr zum Teil der Gruppe geworden. In Hollywoodfilmen wird das Einkaufszentrum gerne und oft als ein Ort dargestellt, an dem Freundschaften entstehen: gemeinsames Shopping, Makeovers, das Teilen von Milchshakes – die Mall transformiert weibliche Figuren von Individuen zu Freund:innen und erzählt eigene Narrative.<sup>342</sup> Interessant ist in *Bande des Filles*, dass die Freundschaft der Bande nicht durch gemeinsames Shoppen, sondern durch Ladendiebstahl, bzw. die Anschuldigung dessen die jungen Frauen zusammenschweißt.<sup>343</sup> Auch wenn in der späteren Hotelzimmerszene durchaus bestätigt wird, dass die Gruppe Diebstähle ausführt, so wehren sie sich gegen den verfolgenden Blick der Verkäuferin. Sobald Marieme aus dem Bild tritt, übernimmt die Gruppe und weist die Verkäuferin zurecht, artikuliert ihr in ihrem Jargon, dass sie nicht arm seien und nicht klauen müssen.<sup>344</sup> Das Einkaufszentrum ist somit im Sinne des Sozialisationsraums nicht nur etablierender Bestandteil ihrer Kollektivität, sondern auch ein Raum, in dem die jungen Frauen vorgeben können, jemand anderes zu sein, d.h. aus einer anderen, finanziell besser ausgestatteten Klasse zu stammen. Die Mall wird als Fluchtort genutzt,<sup>345</sup> um der Rolle, die sie in der Banlieue innehaben zu entfliehen und sich in der Öffentlichkeit neu transformieren zu können. Smith weist auch darauf hin, dass die Mädchen in der Mall in die Rolle der Flâneuse schlüpfen.<sup>346</sup> Der Begriff des Flâneurs von Charles Baudelaire wurde im 20. Jahrhundert vor allem durch Walter Benjamin bekannt und beschreibt das Leben in der Großstadt, bei welchem vorrangig durch die Straßen flaniert und die Mitmenschen sowie die Umgebung betrachtet wurden.<sup>347</sup> Auch die Protagonistin begibt sich mit ihren neuen Bekanntschaften in die Großstadt und bewegt sich durch das dortige Einkaufszentrum. Vor allem die Anfangsszene, in welcher die Mädchen die Kleidung anderer kommentieren, wird hierbei relevant. Unterstützt wird dieser Eindruck durch die Kamerabewegung sowie die gewählte Einstellung, da diese durchaus einen geräumigen Blick auf die Umgebung, die Läden sowie die anderen Shopper:innen gewährt. Indem die Mädchen als Flâneuses agieren, werden daher auch die Zusehenden zu welchen. Die Bande verwischt auch hier die Grenzen ihrer sozialen Klasse und gibt ein Leben vor, das ihrem Kapitalstandard nicht entspricht. Die Mall gilt als „safe, predictable environment where the would-be flâneuse finds no challenge [...]“<sup>348</sup> Die tatsächliche Form der Flânerie zeichnet sich allerdings durch absolute Akzeptanz der Akteur:innen auf der Straße der Stadt aus, bei

---

<sup>342</sup> Vgl. Smith, S. 43.

<sup>343</sup> Vgl. a. a. O., S. 43.

<sup>344</sup> *Bande des Filles*, 00:16:40 TC.

<sup>345</sup> Vgl. Smith, S.42.

<sup>346</sup> Vgl. ebd.

<sup>347</sup> Vgl. Keith. Tester, „The Flâneur“, London: Routledge 2014.

<sup>348</sup> Vgl. Janice Mouton, „From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda's *Cléo in the City*“, *Cinema Journal* 40.2, 2001, S. 3–16.

welcher sich nicht für die Anwesenheit gerechtfertigt werden muss.<sup>349</sup> Genau an dieser Stelle bricht auch die Illusion der Figuren, ihre Klasse ablegen zu können, denn abgesehen davon, dass sie sich nicht auf der Straße fortbewegen, sondern im abgeschotteten Bereich des Einkaufszentrums, werden sie direkt als Mädchen der Banlieue enttarnt. So erkennt die Verkäuferin sie als solche und kann anhand ihres Milieus auch die Quantität ihres ökonomischen Kapitals erraten. Demzufolge vermutet sie hinter den Mädchen Diebinnen und behält die Protagonistin genauestens im Auge – visualisiert durch die Verfolgungsfahrt der Kamera. Aber auch in der anschließenden Szene in der Metro Station werden sie von einer anderen Gruppe Mädchen erkannt. Nachdem diese Szene bereits 2.3.2 betrachtet wurde, soll nicht weiter analytisch auf diese eingegangen werden. Festzuhalten ist jedoch, dass sowohl die Mall als auch die Metro zu Orten werden, in denen die Marginalisierung und Andersartigkeit der Figuren demonstriert wird. Sobald sich die beiden Mädchenbanden innerhalb dieser vom public Space geprägten, flüchtigen Begegnung sehen, erkennen sie sich als Angehörige desselben Milieus und verfallen in ihren gewaltgeprägten Habitus sowie ihr Konkurrenzverhalten gegenüber anderen weiblichen Personen. Auch kann die Metro als Mittel betrachtet werden, mit welchem die Distanz von der Banlieue in die besser angesehene Großstadt repräsentiert wird.<sup>350</sup> Die Fremdartigkeit der Figuren im Stadtzentrum wird demonstriert, gleichzeitig auch ihre ständige Bewegung unterstrichen. Zusammengefasst wird daher bei dem Versuch die Klasse abzulegen nur weiterhin die „placelessness“<sup>351</sup> gefördert, der ständige geographische Wechsel zum Teil der Deplatziierung der Figuren sowohl in der Mall als auch in ihrem Milieu.

### **2.5.1.3. Der etwas andere private Raum: Das Hotelzimmer**

Eben diese Deplatziierung wird anhand eines weiteren in Sciammas Film vorgestellten Raumes deutlich, in welchem ein Versuch gestartet wird, die soziale Klasse abzulegen. Hierbei handelt es sich um einen privaten Raum, der sich jedoch von der eigentlichen Definition nach Piekut und Valentine teilweise abhebt. Bevor jedoch diese Szene genauer betrachtet wird, soll auch an dieser Stelle die Erkenntnisse über den privaten Raum im Zuhause der Protagonistin aus Kapitel 2.4.1.2 kurz zusammengefasst werden, um die Bedeutung des Hotelzimmers genauer verstehen zu können. Als unfreiwilliger Interaktionsraum dient das Zuhause, ergo die Wohnung von Mariemes Familie als ein Ort, in welchem Konflikte nur schwer vermeidbar sind.<sup>352</sup> Wie bereits hervorgehoben, handelt es sich hierbei um eine sehr kleine räumliche Umgebung, in welcher Privatsphäre in seiner Definition nur schwer gegeben ist: So teilt Marieme sich beispielsweise ihr Zimmer mit ihrer

---

<sup>349</sup> Ebd.

<sup>350</sup> Vgl. David Pettersen, „American Genre Film in the French Banlieue: Luc Besson and Parkour“, Cinema Journal 53.3, 2004, S. 26–51.

<sup>351</sup> Smith, S. 36.

<sup>352</sup> Vgl. Piekut/Valentine, S.177.

kleinen Schwester. Sciamma stellt somit einen privaten Raum dar, der zwar der Familie vorbehalten ist, den Individuen jedoch nur bedingt Privatsphäre bietet. Innerhalb dessen, auch aufgrund des mangelnden Raumes, agiert auch hier das männliche Geschlecht als herrschende Instanz nach Bourdieu.<sup>353</sup> Etabliert wird diese Hierarchie vor allem durch den Einsatz von Gewalt, sowohl physisch als auch sprachlich, welche schließlich auch Teil des primären Habitus der Protagonistin wird.

Behält man dies nun im Hinterkopf, wird die Hotelzimmerszene noch relevanter, wie in Kapitel 2.3.2 bereits angedeutet wurde. Zunächst soll diese jedoch in Hinblick auf Kameraeinstellung sowie auffällige Farbgebung näher betrachtet werden:

In Minute 00:26:00 TC sind die Figuren Marieme, Fily und Adiatou zunächst in der halbnahen Einstellungsgröße zu sehen, welche einen genaueren Blick auf die gewählte Kulisse bietet, sowie die Zusammengehörigkeit der Gruppe verkörpert, da alle gemeinsam auf einem Bett dargestellt werden.<sup>354</sup> Die Mädchen liegen hierbei auf dem Bett und werden beim Konsumieren von Snacks gezeigt, während alkoholische Getränke vorbereitet werden. Die langsame Bewegung der Kamera zoomt hierbei, gleich einer Ranfahrt,<sup>355</sup> nach und nach mehr auf die Protagonistin, bis nur noch sie in der Nahaufnahme zu sehen ist. So wird ersichtlich und auch akustisch hörbar, dass ihr Handy klingelt. Marieme beantwortet den Anruf jedoch nicht, sondern geht ins Badezimmer, um sich dort hilfeschend an Lady zu wenden. Die bewegte Kamera folgt ihr hierbei in der Nahaufnahme, wobei sie auch die räumlichen Gegebenheiten, wie die geringe Größe des Zimmers und den kurzen Weg ins Bad, durch die Passierfahrt verstärkt zeigt. Sowohl die Protagonistin als auch Lady werden folgend in der Nahaufnahme gezeigt. Letztere liegt hierbei in der Badewanne und befiehlt Marieme, nicht ans Handy zu gehen: „Hörst du nicht, was ich dir sage? Lass es dir gut gehen! [...] Du musst machen, was du willst.“<sup>356</sup> Die Einstellungsgrößen wechseln im Folgenden zwischen Groß- und Detailaufnahme und zeigen ein Geschenk von Lady an Marieme: Eine Kette mit dem Namen ihrer Bandenidentität *Vic*.<sup>357</sup> Nachdem die Protagonistin die Kette angelegt hat, wird die Szene mit einem harten Cut vom Bad ins eigentliche Hotelzimmer verlegt. Hierbei wird Mariemes Spiegelbild in der Nahaufnahme beim Schminken gezeigt. Auch wird durch die neue Einstellung ersichtlich, dass sie ein anderes, weit schickeres Kleid als zuvor trägt, an dem jedoch noch die Ladendiebstahlsicherung befestigt ist.<sup>358</sup> Kurz darauf treten die anderen Mädchen in das Sichtfeld der Kamera, auch hier wird der Fokus auf die Sicherungen und Preisschilder an ihrer Kleidung gelegt. Die gewählte horizontale Perspektive sowie der Wechsel zur Halbnahen ermöglichen so dank

---

<sup>353</sup> Vgl. Bourdieu, „Die männliche Herrschaft“, S. 1.76.

<sup>354</sup> Vgl. Smith, S.62.

<sup>355</sup> Vgl. Fischer, S. 6.

<sup>356</sup> Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, 00:27:00 TC.

<sup>357</sup> Vgl. a. a. O., 00:27:46 TC.

<sup>358</sup> Vgl. Bande des Filles, 00:27:58 TC.



der genauen Sicht auf die Figuren die Annahme, dass es sich dabei um geklaute Kleidung handelt. Ähnlich wie in der Footballszene zu Beginn des Films beginnt die Kamera in der Nahaufnahme hierbei schnell von einer Figur zur nächsten zu wechseln. Sowohl kurze Kamerabegleitfahrten als auch schnelle Cuts dominieren hierbei die Montage und assoziieren die Nähe zwischen den Figuren, bzw. die Beengtheit des Raumes. Auch wird gezeigt, wie die jungen Frauen sich einen Joint sowie eine Wasserpfeife anzünden und diese konsumieren.<sup>359</sup> Ab Minute 00:29:35 TC ändert sich jedoch die gesamte Machart des Films: Die zuvor sehr realistische Farbgebung wird in Blau getaucht und dominiert alle anderen zuvor da gewesenen Nuancen (vgl. Abbildung 18). Die anfänglich sehr unruhige Kameraführung wird zu einer sehr stabilen und zeigt die Figur der Lady in der Nahaufnahme. Dabei ändert sich jedoch auch das gesamte Format des Filmes: Nachdem Fischer in seinem filmanalytischen Ansatz dafür keine Bezeichnung aufführt, wird sich auf den Begriff des *CinemaScopes* aus dem Filmlexikon der Uni Kiel berufen, welche den *CinemaScope* als eine eingetragene Marke der einstigen Filmfirma 20th Century-Fox beschreibt und als eine Machart gilt, bei der eine „anamorphotische Linse“<sup>360</sup> das Bild während der Aufnahme des Films verzerrt, um es bei späteren Wiedergabe wieder zu entzerren. Als Folge entsteht ein besonders breites Seitenverhältnis von 21:9 und somit noch breiter als das eigentlich von Sciamma verwendete Breitfilmformat von 16:9.<sup>361</sup> Ob Sciamma diese Form der Linse tatsächlich verwendet hat, bleibt hierbei ungeklärt, Fakt ist allerdings, dass sich das Format des Films an dieser Stelle zu dem genannten Format ändert. Mit dieser Änderung beginnt auch der Einsatz der Musik, welche alle anderen Geräusche und vorherigen Gespräche verstummen lässt. In Kombination dieser beiden Eigenschaften, stört der Film seine eigentlich realistische Drehart und wechselt zur Ästhetik eines Musikvideos, bei der die Performerinnen den direkten Blick in die Kamera pflegen und dabei lip-syncen.<sup>362</sup> Im Fokus ist dabei die Figur Lady, welche damit die vierte Wand durchbricht. Während die Figur nun zu tanzen beginnt, zoomt die Kamera immer weiter raus und holt nach und nach auch die anderen performenden Figuren mit in das Sichtfeld. Mit den Bewegungen der Figuren bewegt sich auch die Kamera wieder und vollführt eine Passierschwenk von einer Figur zu anderen, zeigt sie in der Nah- bzw. Detailaufnahme und somit auch die lachenden Gesichter. Auch die Protagonistin, welche sich zunächst zurückhält, nimmt an dem Tanz ab Minute 00:31:22 TC teil und wird zum aktiven Teil der Gruppe.

In einem Interview von der Autorin und Journalistin Alison Nastasi erklärte Sciamma, diesen Wechsel zur Musikvideoästhetik bewusst gewählt zu haben, um die Zuschauenden zu

---

<sup>359</sup> Vgl. *Bande des Filles*, 00:29:25 TC.

<sup>360</sup> Theo Bender, „CinemaScope“ 16. 02. 2022, *Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cinemascope-106>, 20. 02. 2023.

<sup>361</sup> Vgl. Ebd.

<sup>362</sup> Diane Railton/Paul Watson, „Music Video and the Politics of Representation“, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, Frances Smith, *Bande de Filles: Girlhood Identities in Contemporary France*, S.58.

desorientieren und mit der konventionellen Machart von Banlieuefilmen zu brechen, d.h. nicht nur rein dokumentarisch zu agieren.<sup>363</sup> *Bande des Filles* widerspricht somit in einem weiteren, eigentlich nicht bewusst analysierten Aspekt von Brunners Definition der Milieufilme, nämlich dem, der einen realistischen Stil verspricht.

Betrachtet man die gewählte Szene jedoch noch etwas genauer in Hinsicht der Farbwahl, so kann folgendes analysiert werden: Rein farblich entspricht das Hotelzimmer einer eintönigen Farbpalette bestehend aus beige und monochrom Tönen, welche die Anonymität des Ortes und die Unpersönlichkeit des Raumes kommunizieren sollen.<sup>364</sup> Die Hauptfarben bringen die jungen Frauen mit ihrer Kleidung und ihrer allgemeinen Erscheinung sowie den mitgebrachten Gegenständen wie Alkoholflaschen in das Bild.<sup>365</sup> Sobald die Musik anfängt zu spielen, ändert sich das farbliche Erscheinungsbild zu einem dominanten Blau (vgl. Abbildung 18).



Abbildung 18 Die blaue Farbe des Hotelzimmers, *Bande de Filles*, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:33:05 TC.

Abgesehen von der Ästhetik eines Musikvideos, welche damit einhergeht, beschreibt diese Szene eine soziale Utopie. Der Wissenschaftler Richard Dyer spricht bei diesem „switch from the portrayal of the ordinary to one of the extraordinary“<sup>366</sup> von dem utopischen Konstrukt eines Hollywood Musicals: Hierbei werden weniger konkrete soziale Probleme gelöst, als das Gefühl einer Utopie geschaffen, die etwas Besseres anbietet, in das sich temporär geflüchtet werden kann.<sup>367</sup>

<sup>363</sup> Alison Nastasi, „'Girlhood' Director Céline Sciamma on Reclaiming Childhood, Casting Her Girl Gang, and How Her Film Mirrors 'Boyhood'“, *Flavorwire*, 30. 01. 2015, <http://flavorwire.com/502100/girlhood-director-celine-sciamma-on-reclaiming-childhood-casting-her-girl-gang-and-how-her-film-mirrors-boyhood>, 20. 02. 2023.

<sup>364</sup> Vgl. Smith, S.62.

<sup>365</sup> Vgl. ebd.

<sup>366</sup> Smith, S. 62.

<sup>367</sup> Richard Dyer, „Only Entertainment“, London: Routledge 2002, Frances Smith, *Bande de Filles: Girlhood Identities in Contemporary France*, S.20.

„Dyer argues that, to the problems of scarcity, perhaps associated with poverty, the musical film promises abundance; to exhaustion, frequently conflated with the pressures of urban living, the musical offers energy, in which work and play are synonymous. To dreariness, the musical proposes intensity in the form of excitement or drama, while the potential for manipulation is countered by emotional openness and transparency. Lastly – and perhaps most importantly to the analysis of this scene – to the problem of fragmentation, the musical offers community.”<sup>368</sup>

Die Darstellung der Szene als Musikvideo stellt somit nicht nur einen Bruch in der cineastischen Machart des Milieufilms dar, sondern auch den erträumten Ausbruch der Figuren aus ihrer sozialen Lage. Die Mädchen tragen geklaute Kleider, die sie sich aufgrund ihres mangelnden ökonomischen Kapitals sonst nicht leisten könnten und inszenieren sich tanzend, Alkohol-konsumierend und glücklich als Mitglieder einer Klasse, die nicht ihrem Milieu entspricht. Das Hotelzimmer wird zum Ort des Traumes von einem besseren, kapitalstarken Leben, während die dortige Privatsphäre es den Mädchen erlaubt sich zu entfalten, wie sie es in der männlich kodierten Banlieue nicht dürfen. Im Hotelzimmer wird die Prekarität abgelegt, sie leben die Illusion eines glamourösen Lebens und ignorieren die Außenwelt, die Regeln ihres Milieus und der Gesellschaft. Es ist aber auch ein Raum, der nur den Mädchen gehört und von niemand anderen betreten werden darf, den sie sich selbst erkaufte haben, um einen privaten Raum zu schaffen, der ihnen zuhause nicht gewillt ist und in dem sie die herrschenden Instanzen sind. Dass es sich dabei jedoch nur um einen temporären Zustand handelt, verraten, auch ohne den weiteren Verlauf des Filmes zu kennen, beispielsweise die Sicherheitsmarkierungen an der Kleidung der jungen Frauen, wie die Detailsaufnahmen zeigen. Kleider wie diese sind daher nicht Teil ihres eigentlichen Lebens, sondern müssen illegalerweise gestohlen werden. Auch die Größe des Hotelzimmers stört die Illusion des perfekten Lebens, denn auch hier müssen sich die Mädchen die Betten teilen und können kein Bad nehmen, ohne dabei gestört zu werden,<sup>369</sup> was insbesondere durch die Nähe zur Kamera und die nahen Einstellungen deutlich wird. Katharina Lindner bemerkt hierzu, dass ein Hotelzimmer kein vollständiger privater Raum ist, sondern als Mischung von öffentlichem wie privatem betrachtet werden muss.<sup>370</sup> So holt die Außenwelt die Protagonistin durch den Anruf des Bruders auch im Hotelzimmer ein und erinnert an ihren eigentlichen Platz im Rollengefüge, zerbricht die Illusion des privaten, sicheren Raums und erinnert daran, dass dieser nur erkaufte ist und nicht ihnen gehört. Was jedoch zu diesem Zeitpunkt des Filmes nicht temporär erscheint, ist der Zusammenhalt der Gruppe. Marieme, die eine Kette geschenkt bekommt, wird zum offiziellen Mitglied und erhält einen neuen Namen und somit auch innerhalb der Freundesgruppe eine neue Identität. Die Protagonistin als *Vic* drückt den Anruf ihres Bruders einfach weg, auch wenn sie mit Konsequenzen rechnen muss. Sie tanzt mit den anderen und schaut nicht länger nur zu, wie

---

<sup>368</sup> Smith, S. 63.

<sup>369</sup> Vgl. a. a. O., S.65.

<sup>370</sup> Vgl. Katharina Lindner, „Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema“, London: I.B. Tauris 2017.

in der Metroszene auf dem vorangehenden Kapitel und ist der Gruppe perspektivisch ebenbürtig. Die Nähe zur Kamera wird wiedergespielt in der Nähe zwischen den Figuren und macht das Hotelzimmer so zu einem Ort der Freundschaft. Er verkörpert ihre Freundschaft und Zusammengehörigkeit,<sup>371</sup> die ihnen durch ihr Milieu als gemeinsamen Nenner ermöglicht wurde.

#### **2.5.1.4. Konsumraum: Die Gastronomie**

Der Aspekt der Zusammengehörigkeit wird auch im Konsumraum thematisiert, welcher vorrangig dem Konsum von Nahrung zugesprochen werden kann. Bei diesem handelt es sich, wie bereits unter dem Aspekt der Mutterrolle untersucht (vgl. 2.4.1.3), um den Imbiss in der Banlieue. Als ein Raum, der sowohl privater als auch Socialisations Space sein kann, verspricht auch der Imbiss eine Form von Interaktion, wenn nicht sogar Konfrontation. Flüchtige Beziehungen werden zu langfristigen, Begegnungen zu festen Kontakten. Ist die Mädchenbande zunächst nur unter sich im Imbiss, geraten sie in Konfrontation mit einer anderen Gruppe. Kurze Zeit später in sprachlicher Interaktion mit einem ehemaligen Bandenmitglied. Dabei wird die Gastronomie in einer weiteren Szene sehr deutlich als ein Raum beschrieben, der sowohl zum Konsumieren als auch dazu dient, soziales Kapital zu stärken. In Minute 01:11:50 TC betritt Marieme nachts einen Imbiss und wird in der Nahaufnahme Bier trinkend dargestellt. Sie befindet sich hierbei nicht im Zentrum der Einstellung, sondern leicht links versetzt, was gemeinsam mit der horizontalen Perspektive auf Augenhöhe den Blick auf den Hintergrund erlaubt und weitere Figuren an Tischen sitzend zeigt. Während die Einstellung unverändert bleibt, werden ein Tablett sowie die Hände eines Kellners von rechtskommend sichtbar. Die Protagonistin erklärt an dieser Stelle, nichts bestellen zu haben und erfährt, dass einer der Personen aus dem Hintergrund für sie geordert haben muss. Als sie sich umdreht, ändert sich zwar nichts an der Einstellung, dafür wird der Fokus auf eine dieser Personen, einen Mann in weißer Jacke, verschoben, der ihr zunickt.<sup>372</sup> Dieser steht daraufhin auf und nähert sich der Protagonistin an. Durch die unveränderte Einstellungsgröße wird hierbei nur sein Körper ohne Kopf ersichtlich, kurz darauf, als er sich als Abou vorstellt auch seine Hand. Diese kommt wie auch zuvor die Bestellung von oben rechts und wandert in die Mitte des Bildes. Das Konsumgut Essen wird hierbei mit der Hand gleichgestellt und als Kontaktmöglichkeit genutzt, die direkt in die Tat umgesetzt wird. Interessant ist hierbei, dass bei der Kontaktherstellung, Abous Gesicht nicht zu sehen ist, da die Perspektive gleichbleibt. Die Gesichtslosigkeit der Szene wird zwar revidiert, durch die vorige Sichtbarkeit von Abou im Hintergrund, kann jedoch im Kontext als eine Metapher der Oberschicht gesehen werden. Abou, der über Marieme steht, agiert somit

---

<sup>371</sup> Vgl. Smith, S. 64.

<sup>372</sup> Vgl. Bande des Filles, 01:12:16 TC.

nicht nur von oben herab, sondern offenbart auch direkt seinen sozialen Rang innerhalb ihres Feldes. Sowohl als Mann als auch als Zuhälter und vermeintlicher Drogenboss symbolisiert er die Gesichtslosigkeit der oberen Klasse, zu welcher die Protagonistin bislang keinen Berührungspunkt hatte. Erst nachdem sie ihm die Hand geschüttelt hat, wechselt die Kamera die Einstellung und zeigt nun Abou in der Nahaufnahme, was erneut Gewicht in den Blick von oben herab legt, veranschaulicht durch eine leichte Untersicht. Der Konsumraum wird somit in *Bande des Filles* nicht zum Raum interkultureller Aufeinandertreffen, sondern sozialer. Marieme, die die Rolle Abous durchaus zu kennen scheint, lehnt jedoch alle Annäherungsversuche der Figur ab und bleibt allein zurück. Die Einstellungsgröße ist hierbei dieselbe wie zu Beginn der Szene und suggeriert gewissermaßen die Stagnation ihrer sozialen Stellung. Dass das soziale Kapital der Figur durch diese Begegnung dennoch beeinträchtigt wurde, zeigt eine Szene nur wenige Minuten später:

Zum dritten und letzten Mal wird der Imbiss erneut in Verbindung mit Abou in Minute 01:15:05 TC präsentiert. Hierbei wird zunächst Marieme in der Nahaufnahme gezeigt, während im Hintergrund die bereits bekannten Essenstafeln sowie Getränke zu sehen sind. Abous Stimme wird hierbei ähnlich wie in der Schulszene mit der Lehrerin zunächst nur aus dem Off aktiv. Wenige Sekunden danach wird er jedoch ebenfalls in der Nahaufnahme sichtbar. Durch das gewählte Schuss-Gegenschuss Verfahren, bei welchem die Kamera sich mittig befindet und je nach Sprecher:in den Winkel wechselt, wird hierbei assoziiert, dass die beiden Figuren sich gegenüber sitzen.<sup>373</sup> Schlussfolgernd hat sich die anfängliche Ablehnung aus der vorangehenden Szene der Protagonistin gegenüber Abous in Akzeptanz geändert. Die Kamera wechselt hierbei wieder und wieder von der Protagonistin zu Abou, wobei seine Screen Time sowie Sprechzeit überwiegt. Diese kurze Szene wird hierbei gar nicht als Konsumraum erkenntlich, da keine der beiden Figuren etwas konsumiert. Die gewählte Nahaufnahme ermöglicht nicht einmal den Blick auf den Tisch, um diese Annahme zu widerlegen. Wäre es also nicht die bekannte Umgebung sowie Getränke und Pizzaboxen im Hintergrund der Figuren, wäre der Imbiss erst gar nicht als solcher erkenntlich. Da dem jedoch nicht so ist, kann dieser weiterhin als Konsumraum untersucht werden. Während die sprachliche Ebene über die Abmachung zwischen den Figuren informiert, bei welcher Marieme den Konditionen für eine Arbeit bei Abou zustimmt, ist diese Einigkeit rein visuell nicht erkenntlich. Die beiden sind nie gemeinsam in einer Einstellung zu sehen und werden einzig einander gegenüber platziert präsentiert, was keine Form von Zusammengehörigkeit suggerieren lässt. Durch die Schuss-Gegenschuss Einstellung und die gleichbleibende horizontale Perspektive auf Augenhöhe wird allerdings eine gewisse Ebenbürtigkeit der Charaktere vermittelt, welche den Eindruck erweckt, sie wären sowohl genderspezifisch als

---

<sup>373</sup> Vgl. Fischer, S.12.

auch klassentechnisch auf einer Ebene. Einzig die vermehrte Präsenz Abous lässt durchsickern, dass dieser der dominante Part ist. Abou, der Marieme den Deal und die möglichen Konsequenzen schönredet, sogar die Jugendstrafanstalt als ein besseres Leben als ihr jetziges darstellt, wird somit zunächst als Möglichkeit zum bedingten Klassenaufstieg dargestellt: „Dann gibt’s Erziehungsheim. Da fährst du Mountainbike, Wasserski – Ferien fernab der City.“<sup>374</sup> Die Machart dieser Szene trägt dazu bei, dass Lauren Berlants *cruel optimism* wie bereits in Kapitel 2.3.2.8 thematisiert, umso mehr zum Tragen kommt. Zieht man den Kontext des zweiten Aktes mit hinzu, wird der Konsumraum somit nicht nur zum Raum sozialer Interaktion, sondern auch zu einem Fluchtort für die Protagonistin, ähnlich dem des Hotelzimmers. In der ersten analysierten Szene zieht sie sich hierhin zurück, um vor ihrem Bruder sicher zu sein, in der zweiten, um sich von einem gemeinsamen Leben im selben Haushalt mit diesem zu trennen. Die Flucht vor ihrem Bruder könnte somit gleichbedeutend werden mit einem kapitalstärkeren Leben. Schlussfolgernd ist es vor allem die soziale Komponente, welche im Konsumraum eine Rolle spielt, die schließlich auch zu dem Versprechen eines besseren Lebens führt und Marieme einen falschen Ausblick auf ihre Zukunft gewährt. Die Grenze zwischen privatem und öffentlichem Raum wird hierbei stark sichtbar, wenn die Protagonistin eigentlich allein trinkt und so die Aufmerksamkeit Abous auf sich zieht, ergo einen neuen sozialen Kontakt generiert. Aus einer flüchtigen Bekanntschaft entsteht ein Wiedertreffen und somit eine länger anhaltende, schließlich negative Bekanntschaft für die Hauptfigur von Sciammas Film.

## 2.5.2. Milieuräume in Moonlight

In *Moonlight* hingegen variiert die Aufteilung der Räume nach Piekut und Valentine im Vergleich zu Sciammas Film, wie Abbildung 19 zeigt:

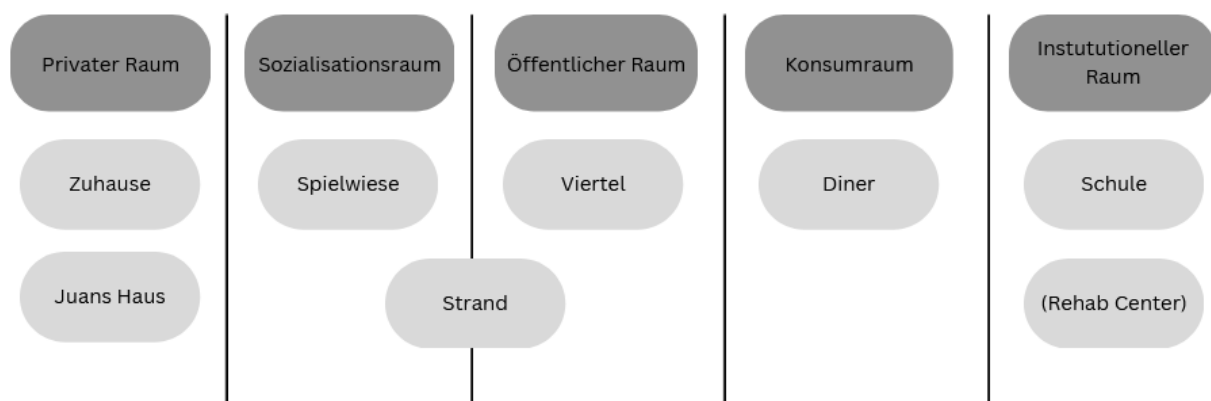


Abbildung 19 Interkulturelle Räume in Moonlight: Bildquelle eigenproduziert.

<sup>374</sup> Bande des Filles, 00:15:41 TC.

Der private Raum besteht hierbei aus dem Zuhause des Protagonisten sowie seinem Ersatz-Zuhause bei Juan und Teresa. Während sich ersteres durch die definitionsgetreue Version des „private Spaces“<sup>375</sup> charakterisiert, d.h. einem Raum, in dem sich nicht zwangsläufig aus dem Weg gegangen werden kann, ist der zweite Raum eher eine Form der Wahlheimat, die freiwillig aufgesucht wird, durch die Zustimmung der Besitzer:innen legitimiert. Der institutionelle Raum wird hauptsächlich durch die Schule definiert, teils auch durch die Entzugsklinik, in welcher sich die Mutter des Protagonisten aufhält. Nachdem diese jedoch nur sehr kurz thematisiert wird und eher relevant für die Mutter als für Chiron wird, soll dieser Ort nicht näher betrachtet werden, die Schule als institutioneller Raum mit festen Regeln und wie sich diese mit den Regeln des Milieus vereinbaren hingegen schon. Jenkins Film zeigt auch zwei Konsumräume, welche in Abbildung 19 als Diner sowie Restaurant bezeichnet werden und inmitten eines eigentlichen Sozialisationsraums eine private Atmosphäre schaffen. Als einzig ‚reiner‘ Sozialisationsraum entpuppt sich hierbei die Spielwiese, bzw. das Fußballfeld, das aufgrund seiner Präsenz und Funktionserklärung als Raum der Ausgrenzung in Kapitel 2.4.2.2 im Folgenden nicht weiter thematisiert werden soll. Stattdessen wird der Strand als eine Mischung von Sozialisations- und öffentlichem Raum genauestens untersucht werden, wohingegen die Erkenntnisse über das Viertel, Liberty City, als öffentlicher Raum und Überkategorie für die anderen Orte, welcher bereits im Kapitel 2.4.2.1 analysiert wurde, nur kurz zusammengefasst werden soll.

### **2.5.2.1. Liberty City als Public Space**

„Also known as ‘Model City’ Liberty City was built during the Great Depression in response to the poor urban housing conditions in Miami’s neighborhood of Overtown. [...] In Moonlight’s alternate world, the black inner-city experience, often narrowly relegated to US national narratives of racial confinement, underdevelopment, and ghettoization, emerges in a wider global context [...]“<sup>376</sup>

Wie Kapitel 2.4.2.1 bereits veranschaulichte, handelt es sich bei Liberty City um ein von Armut und Drogen geprägtes sowie homophobes Viertel, das wie das obige Zitat bereits beschreibt, das generelle amerikanische Konzept eines Ghettos mit weit tieferen Ebenen versieht.<sup>377</sup> Liberty City wird zu einem hyper-maskulinen Raum, in welchem Frauen degradiert sowie sexualisiert werden und als Objekte für die eigene männliche Performance benutzt werden. Die Maskulinität ist dabei Bedingung, etabliert durch den milieu-bedingten Habitus, um ein aktiver Teil der Gesellschaft sein zu dürfen, akzeptiert zu werden und somit auch Voraussetzung, um soziale Mobilität überhaupt zu ermöglichen.

---

<sup>375</sup> Piekut/Valentine, S. 179.

<sup>376</sup> Delia Malia Konzett, „Black and Blue in Florida: Moonlight’s Poetics of Space and Identity“ *Quarterly Review of Film and Video*, 39/7, Routledge: Taylor and Francis Group 2021, S. 1526.

<sup>377</sup> Vgl. ebd.

Das Viertel fungiert hierbei als öffentlicher Raum und schließt all jene Szenen ein, die auf der Straße spielen und steht somit stellvertretend für die Zurschaustellung der patriarchalen Ideologie,<sup>378</sup> die Männer klar priorisiert, wenn sie die Hyper-Maskulinität performen können. Figuren wie der Protagonist, denen dies nicht gelingt, werden ausgegrenzt und mittels verbaler wie non-verbaler Gewalt als ‚Fehler im System‘ gekennzeichnet, d.h. nicht geduldet. Nur die Unterdrückung seiner wahren Identität ermöglicht es Chiron im dritten Akt gesellschaftlich akzeptiert zu werden und sozial aufzusteigen. Wie genau sich diese vorgegebenen Geschlechterrollen in anderen Räumen verhalten, sollen die nachfolgenden Untersuchungen zeigen.

### 2.5.2.2. Konsumraum: Das Diner und das Restaurant

Der Konsumraum in *Moonlight* kann klar anhand von zwei Szenen identifiziert werden. Sowohl kurz nach Beginn als auch kurz vor Ende des Films findet sich der Protagonist Chiron in einem gastronomischen Betrieb ein, in welchem die Figur Essen konsumiert. Die Restaurantszenen rahmen den Film damit gewissermaßen ein, was im Laufe des Kapitels noch weiter ausgeführt werden soll.



Abbildung 20 Juan und Chiron im Diner: *Moonlight*, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:06:23 TC.

Die Szene, welche im Folgenden als die erste Konsumszene bezeichnet werden soll, beginnt in Minute 00:06:04 TC mit einer halbtotalen Einstellung, die ein Diner visualisiert. Im Zentrum der Aufnahme ist dabei ein Tisch vor einer Fensterfront zu sehen, an welchem Juan trinkend und Chiron essend sitzen.<sup>379</sup> An beiden Bildrändern sind dabei noch weitere konsumierende Figuren zu erkennen sowie eine Kellnerin, die durch das Bild läuft und den regen Betrieb im

<sup>378</sup> Vgl. Farrell, S.5.

<sup>379</sup> Vgl. *Moonlight*, 00:06:04 TC.



Lokal veranschaulicht.<sup>380</sup> Die Kamera beginnt hierbei auf den zentralen Tisch gleich einer Ranfahrt in leichter Aufsicht heranzuzoomen, bis sie sich der amerikanischen Einstellung annähert. Durch diese Generierung von Nähe wird es möglich, das einseitige Gespräch zu verfolgen, bei welchem Juan herauszufinden versucht, wo Chiron wohnt und ihm als Druckmittel das Essen entzieht, wie auch Abbildung 20 zeigt. Die Kamera wechselt folgend sowohl Position als auch Einstellung und zeigt den Protagonisten sowie dessen trauriges Gesicht in der Großaufnahme. Juan nimmt hierbei lediglich durch seine Schulter und seine Hand den linken Bildrand ein. Er wird dabei gezeigt, wie er das Essen zurückgibt und ihm entschuldigend die Hand geben will, Chiron jedoch, weiterhin im Fokus der Großaufnahme, nicht darauf reagiert. Die Szene endet mit einer Großaufnahme des lachenden Juans.<sup>381</sup>

Diese analysierte Szene von Abbildung 20, veranschaulicht die Definition des Konsumraums als Schnittstelle zu privatem und öffentlichem Raum nach Piekut und Valentine akkurat:<sup>382</sup> Durch die beginnende Halbtotale wird nicht nur ersichtlich, dass Chiron und Juan sich im Diner befinden, sondern auch der Öffentlichkeitsfaktor der Szenerie unterstrichen. Die zu sehende Fensterfront ermöglicht es, die Figuren sowohl von innen als auch von außen zu beobachten, während die im Lokal Anwesenden und die Kellnerin, welche das Bild zusätzlich stört, additiv zeigen, wie belebt dieser Raum und wie wenig privat er ist. Je näher nun aber die Kamera an die beiden Hauptakteure der Szene zoomt, umso privater wird sie und umso genauer kann auch dem Gespräch zugehört werden. Der Konsumraum wird somit bildlich vom öffentlichen Raum auf einen intimeren, privaten Raum verengt (vgl. Abbildung 20) und erlaubt es auch diese Ebene des Konsumraums kennenzulernen.

Betrachtet man nun diese Szene im Kontext der vorausgehenden, in welcher Chiron von Gleichaltrigen gejagt wurde und sich in einem verlassenen Haus versteckt hatte, wird das Restaurant konträr dazu weniger zu einem Ort der Gefahr als einer, der Sicherheit bietet. Hier scheint er sicher zu sein vor seinen ausgrenzenden Mitmenschen und dem homophoben Milieu und kann in Ruhe essen, was auch durch die Stabilität der Kamerabewegung deutlich wird, welche stark im Kontrast zur vorangehenden Jagdszene steht. Ausschlaggebend ist dafür die Figur Juan, welcher ihm diese Form von Sicherheit im Restaurant gewährt und zudem etwas zu Essen ausgibt, was die sichere Umgebung unterstreicht. Interessant ist hierbei auch, dass Juan dem Jungen diesen Aspekt der Sicherheit jedoch wieder entzieht, das Essen somit zu einem Machtinstrument umfunktioniert und ein untypisches Verhalten für den Konsumraum an den Tag legt, das nicht zwangsläufig den gegebenen Verhaltensregeln des Ortes unterliegt.<sup>383</sup> Obwohl er sprachlich verdeutlicht, dass er ihn nur zum Reden animieren will, kann hierdurch gedeutet werden, dass ihm eben

---

<sup>380</sup> Vgl. a. a. O., 00:06:09 TC.

<sup>381</sup> Vgl. Moonlight, 00:07:19 TC.

<sup>382</sup> Vgl. Piekut/Valentine, S.179.

<sup>383</sup> Vgl a. a. O., S.180.

wie das Essen, auch die Sicherheit wieder entzogen werden könnte, was insbesondere durch die gewählte Einstellung der Großaufnahme von Chirons traurigem Gesicht deutlich wird. Der Konsumraum ist somit ein Ort, der nur temporär Sicherheit vor dem hypermaskulinen Feld bietet und mit seinem Verschwinden auch wieder aufgehoben werden kann. Seine Sprachlosigkeit, welche den Film über erhalten bleiben soll und sich durch die gesamte Szene zieht, zeugt ebenfalls davon, dass er nach wie vor Angst hat, sich outen zu können und diese neu erlangte Sicherheit wieder zu verlieren.

Zeitgleich wird mit der Szene das erste nähere Kennenlernen der Figuren veranschaulicht, die Etablierung des sozialen Kapitals, was den Konsumraum als Ort der Begegnung unterstreicht:

„Obwohl solche Orte quasi-öffentlichen Charakter haben, könnten sich intimere und positiv konnotierte Kommunikationen ergeben – auch zwischen Personen, die einander zuvor fremd waren.“<sup>384</sup>

Denn genau das passiert, in der genannten Restaurantszene: Der junge Chiron lernt aber nicht nur Juan kennen, sondern hat damit auch indirekt seinen ersten Begegnungspunkt mit der Drogenszene, bzw. Dealer:innen, da Juan genau diese Werte verkörpert, und der Konsumraum somit zu einem Ort des Kennenlernens auf zwei Ebenen bezeichnet werden kann: Zum einen direkt mit der Figur Juan, der später seine anfängliche Bezugsperson werden soll und zum anderen indirekt mit der Drogenszene, die mit Juans Figur einhergeht. Beide Argumente prägen den sekundären Habitus des Protagonisten, was auch die zweite Konsumszene zeigen wird.

Diese startet nicht direkt im Restaurant, sondern zeigt zunächst den erwachsenen Chiron in der Nahaufnahme von hinten, während die Kamera ihm folgt. Dabei läuft er am Lokal vorbei, während ein rotes *Open*-Schild neben dem Protagonisten deutlich zu erkennen ist.<sup>385</sup> Im Innenraum angekommen, startet die Szene in der halbtotalen Einstellung, zeigt sowohl Chiron, wie er das Restaurant betritt, als auch die Kulisse des Restaurants mit seinen Gästen am linken wie rechten Bildrand.<sup>386</sup> Chiron, der von Kevin vorab eingeladen wurde, bewegt sich hierbei selbstständig durch das Restaurant und sitzt nicht wie in der ersten Konsumszene bereits am Tisch. Durch diese Bewegung und die Kamerafahrt, die Chiron durch das Restaurant folgt, wird wieder ersichtlich, dass es sich um keinen privaten Raum handelt, sondern öffentlich für alle Menschen zur Verfügung steht: so sitzen verschiedene Personen an den Tischen, essen und trinken.<sup>387</sup>

Aus Relevanzgründen sowie aufgrund der langen Dauer der Szene, wird hier ein zeitlicher Sprung gemacht und erst in Minute 01:28:40 TC weiteranalysiert, wenn Chiron und Kevin

---

<sup>384</sup> Sommerlad, S. 52

<sup>385</sup> Vgl. Moonlight, 01:23:32 TC.

<sup>386</sup> Vgl. a. a. O., 01:23:50 TC.

<sup>387</sup> Vgl. ebd.

gemeinsam am Tisch sitzen, nachdem Kevin für seinen ehemaligen Freund gekocht hat, wie Abbildung 21 veranschaulicht. Hierbei zeigt eine Nahaufnahme die beiden Figuren bis zur Hüfte, wie sie gemeinsam anstoßen und Kevin, auf der rechten Seite, dem Protagonisten, auf der linken Tischseite sitzend, mit „Welcome back, brother.“ zuproestet.<sup>388</sup>

Die gewählte Einstellungsgröße verdeutlicht dabei die Privatsphäre der beiden, welche alle anderen Anwesenden bildlich ausblendet. Die beiden beginnen hierbei ein privates Gespräch über ihren Werdegang, die Familie und ihre derzeitigen Jobs, wobei der Protagonist zunächst schweigt und keine Auskunft über sich geben will, bis Kevin ihn daran erinnert, für ihn gekocht zu haben: "These are grandma rules. Your ass eat, your ass speak."<sup>389</sup> Die Kamera wechselt hierbei stets von der Nahaufnahme Chirons zu Kevins und visualisiert das Gespräch. Chiron gesteht dabei, mittlerweile als Drogendealer tätig zu sein,<sup>390</sup> woraufhin Kevins geschocktes Gesicht durch die nahe Einstellung klar ersichtlich wird: „That ain’t you, Chiron.“<sup>391</sup>



Abbildung 21 Chiron und Kevin im Restaurant: *Moonlight*, R. Barry Jenkins, USA 2016, 01:29:06 TC.

„The film’s diner scene finally brings Kevin and Chiron’s relationship fully into focus, one that had earlier taken a sexual turn on Miami beach, before souring due to homophobic bullying that coerced Kevin’s participation.“<sup>392</sup>

Die beschriebene Szene zeigt somit das Aufeinandertreffen zweier Figuren, die sich seit langer Zeit das erste Mal wieder sehen, nachdem sie sowohl intim als auch in Kontakt mit Gewalt voneinander getrennt wurden. Interessant ist hierbei vor allem die Parallele zur ersten Konsumszene, da Chiron beide Male von einer anderen Person Essen serviert, bzw. angeboten bekommt. Chiron, der in der zweiten Szene zugibt, nie kochen gelernt zu haben,

<sup>388</sup> Vgl. *Moonlight*, 01:28:42 TC.

<sup>389</sup> A. a. O., 01:31:40 TC.

<sup>390</sup> Vgl. Ebd.

<sup>391</sup> A. a. O., 01:32:23 TC.

<sup>392</sup> Konzett, S. 1529

offenbart damit zeitgleich eine Abhängigkeit, oder noch viel wichtiger, die Stagnation seines Lebens. Er hat sich nicht weiterentwickelt, bewegt sich in ähnlichen Vierteln fort und hat den einzigen Job angenommen, den er je kennengelernt hat und seinen Habitus prägte: Drogendealer. Auch hat er seine ursprüngliche Identität unterdrückt, um von seinem sozialen Umfeld akzeptiert zu werden und die Hyper-Maskulinität performen zu können. Das steht wiederum im starken Kontrast zu Kevins Entwicklung, der mittlerweile ein Kind hat, einen richtigen Job erlernt und sein Leben nach einem Gefängnisaufenthalt in eine komplett andere Richtung gedreht hat und damit sozial mobil wurde. Kevin, der zwar genau wie Chiron im Gefängnis war, hat sich um ein besseres Leben bemüht und nicht nur die heteronormen Ideale der ‚Härte‘ angenommen. Chirons soziale Mobilität stagniert hingegen gewissermaßen, wie im Kapitel zur sozialen Mobilität bereits erwähnt wurde. Zwar ist sein ökonomisches wie soziales Kapital gestiegen, jedoch bewegt er sich nach wie vor in ähnlichen Milieus und in kriminellen Szenen. Betrachtet man nun die erste Konsumszene unter diesem Aspekt, wird deutlich, dass diese als eine Vorschau auf das künftige Leben von Chiron gewertet werden kann. Ist er zunächst der kleine Junge, der von dem Oberhaupt der Drogendealer zum Essen eingeladen wird, wird er zum Ende des Films zu einem hochrangigen Mann in der Drogenszene. Im Vergleich von Abbildung 20 mit Abbildung 21 wird auch bildlich durch die gewählten Kamerawinkel erkenntlich, dass Chiron nun auf derselben Tischseite sitzt wie Juan. Er ist somit in dessen Fußstapfen getreten und geworden wie er, übt denselben Beruf aus und bewegt sich in ähnlichen Milieus fort. Auch hat er seine Außenpräsenz angenommen, sowohl kleidungstechnisch als auch auf Ebene der Maskulinität. Von der ersten Konsumszene bis hin zur zweiten Konsumszene spielt sich zwar das Leben der Figur ab, die zweite Szene veranschaulicht jedoch, dass sich auf sozialer Seite nicht viel getan hat. Chiron ist nach wie vor schweigsam, muss Essen serviert bekommen, da er nie zu kochen gelernt hat und ist nun kriminell.

Der Begegnungsraum der Gastronomie ist somit in *Moonlight* sowohl tatsächlicher Begegnungsraum im Sinne von Kennenlernen von Personen und Berufsgruppen, Wiedersehen sowie Austausch, aber auch ein Mittel,<sup>393</sup> um die Statusresignation des Protagonisten zu verdeutlichen und die beiden Figuren sowie ihren Werdegang gegenüberzustellen. Gleichzeitig öffnet sich aber auch eine neue Option für Chiron, dem die alternative Realität durch Kevin vorgeführt wird. Auch, wenn der Film das Ende offenlässt, so öffnet sich eine neue Tür für den Protagonisten, die dessen soziale Mobilität vorantreiben, gleichzeitig aber auch für persönliche Akzeptanz fernab seines milieu-bedingten Habitus sorgen kann. Zu Beginn der analysierten Szene ermöglicht die Verfolgungsfahrt und die gewählte Einstellungsgröße von Chiron den Blick auf einen Hinweis, der neue Möglichkeiten für Chiron impliziert:

---

<sup>393</sup> Vgl. Piekut/Valentine, S. 177.

„The diner scene marks in many ways the inaugural moment of Chiron’s possible escape from natal alienation and homelessness. As he passes the entrance door to the diner, he is graphically matched with a big sign that reads ‘Open’ indicating an opening or a way out. Moonlight’s stress on the open pathways or choices in life.“<sup>394</sup>

Wenn Chiron die Tür zu Beginn der Szene öffnet, so öffnen sich ihm auch neue Lebenswege, bzw. zumindest bekommt er diese vorgeführt. Chiron, der sein Leben lang seine Identität unterdrücken musste und dies schließlich gemeistert hat, beginnt sich selbst zu öffnen im Laufe des Gesprächs. Grund dafür ist die grundlegende Regel, welche Kevin aufführt: „you ass eat, you ass speak“<sup>395</sup>, welche zurückzuführen ist auf die erste Konsumszene, wenn Juan ihm Essen kauft, um ihn zum reden zu bringen sowie auch später im Ersatzuhause, worauf anschließend eingegangen werden soll. Beide gezeigten Konsumräume erfüllen somit den Zweck in einem öffentlichen Space private Sphären zu schaffen, in welchem temporäre Sicherheit vor den Regeln des Milieus gilt sowie Essen als Machtinstrument eingesetzt wird und stellen dies auch bildlich dar. Als Rahmenszenen des Filmes in der Exposition sowie der Auflösung wird somit zunächst der allgemeine Wissensstand über den Protagonisten gezeigt und mittels der zweiten Konsumszene dessen Entwicklung sowie Möglichkeiten. Zusammengefasst spiegeln sie die Identität des Protagonisten zu Beginn und am Schluss wieder und zeigen, wie sehr dieser sein wahres Ich unterdrückt hat, um zu werden wie Juan, wie auch Kevin schließlich festhält: „That ain’t you, Chiron.“<sup>396</sup>

### **2.5.2.3. Privater Raum: Der Wohnort und das Ersatz-Zuhause**

Das Thema des Essens wird auch im privaten Raum durch das Ersatzuhause des Protagonisten bei Juan und Teresa deutlich. Denn nicht nur im Restaurant versucht Juan Chiron mittels einer Mahlzeit zum Sprechen zu bekommen, auch in der darauffolgenden Szene in seinem Haus wird ihm ein Gericht serviert. So beginnt die benannte Szene in Minute 00:09:20 TC auch mit einer Nahaufnahme des Protagonisten, wie dieser eine Gabel der Mahlzeit verzehrt - durch die gewählte Einstellung wird auch ersichtlich, dass ein Glas Saft vor ihm steht. Die Kamera vollführt einen langsamen Begleitschwenk nach links, zeigt nicht länger Chiron, dafür aber Juan in der Nahaufnahme sowie gleichzeitig Teresas Kopf- und Schulterpartie im linken Bildrand. Juan bemerkt an dieser Stelle: „Well, you don’t talk much, but you damn sure can eat.“<sup>397</sup> Nachfolgend schwenkt die Kamera wieder zurück zu Chiron und präsentiert ihn erstmalig sprechend. Dabei berichtet er, dass sein Name Chiron

---

<sup>394</sup> Konzett, S. 1530.

<sup>395</sup> Moonlight, 01:31:40 TC.

<sup>396</sup> A. a. O., 01:32:23 TC.

<sup>397</sup> A. a. O., 00:09:26 TC.

ist und die Leute in *Little* nennen.<sup>398</sup> Teresa, welche in der nächsten Nahaufnahme-Einstellung zu sehen ist, geht darauf ein und erklärt ihm bei seinem richtigen Namen nennen zu wollen. Erneut vollführt die Kamera einen leichten Begleitschwenk und wandert von Teresa zu Juan, während das Gespräch über Chirons Mutter sowie seinen absenten Vater geführt wird.<sup>399</sup> Sobald letzterer angesprochen wird, erfolgt erneut die bekannte Nahaufnahme des Protagonisten, wie er das Essen unterbricht und traurig den Blick senkt. Unterdessen versuchen Juan und Teresa herauszufinden, wo Chiron lebt, werden jedoch mit einem harten „No“<sup>400</sup> abgewiesen. Erneut wechselt die Kamera hier die Position und zeigt wieder Juan, während der Begleitschwenk nach links zu Teresa wandert, welche anbietet, dass Chiron die Nacht bei ihnen verbringen darf. Chiron bestätigt daraufhin mit einem Nicken, dass er das Angebot annimmt.<sup>401</sup>

Die Nahaufnahmen in der analysierten Szene dienen somit zum einen, um einen Fokus auf die Mahlzeit zu legen, zum anderen aber auch, um die Figurenkonstellation hervorzuheben: So ist Chiron meist alleine in der nahen Einstellung zu sehen, während Teresa und Juan oftmals gleichzeitig im Bild sind. Auch die Kameranachschwenke tragen hierzu bei, wandern von Chiron solange in eine Richtung, bis sowohl Juan als auch Teresa zu sehen sind und dann wieder zurück zum Protagonisten, der stets allein zu sehen ist, was mit einer weiter gewählten Einstellung nicht möglich wäre. Die separaten Einstellungen verbildlichen somit die Fremde zwischen Chiron und dem Pärchen, zeigen dass die beiden zusammengehören, während Chiron allein ist. Die Kombination dieser Erkenntnis sowie dem Fokus, der auf dem Essen liegt, zeigt daher, dass Chiron in diesem Haus trotz der Unbekanntheit Mahlzeiten serviert bekommt, d.h. sich um ihn gekümmert wird. Verstärkt wird das durch Teresas Angebot, dort übernachten zu dürfen. Auch erinnert die Parallele des Essens stark an die Restaurantszenen, da die Mahlzeiten stets geschenkt und als Mittel angedacht sind, Chiron zum Reden zu animieren, insbesondere an die „grandma rules. Your ass eat, your ass speak“<sup>402</sup> wird appelliert, welche Kevin in Akt drei anbringt:<sup>403</sup> „Just as Kevin tells Black that he must speak if he's to eat the food he's been served, so too does Teresa encourage Little to speak at the dinner table.“<sup>404</sup>

Die stetige Bewegung der Kamera durch die Schwenke zeigt aber auch, dass aus den Figuren eine Einheit werden kann, da innerhalb fast jeder Schwenkbewegung alle drei Figuren eingefangen werden. Die Figuren sind somit zwar noch separat zusehen, jedoch rein bildlich bereits miteinander verbunden. So öffnet sich Chiron schließlich auch, wenn er erkennt, dass er sich erneut in einem sicheren Raum aufhält, in welchem er nicht verurteilt

---

<sup>398</sup> Vgl. Moonlight, 00:09:26 TC.

<sup>399</sup> Vgl. a. a. O., 00:10:03 TC.

<sup>400</sup> A. a. O., 00:10:26 TC.

<sup>401</sup> Vgl. a. a. O., 00:10:35 TC.

<sup>402</sup> Moonlight, 01:31:40 TC.

<sup>403</sup> Vgl. Konzett, S. 1530.

<sup>404</sup> Ebd.

wird und generiert durch das nicht Bekanntgeben seines Wohnortes, auch die Möglichkeit dort zu bleiben. Unterstrichen wird dies durch sein hartes „No.“<sup>405</sup>, wenn er nach seinem Zuhause gefragt wird, was impliziert, dass er definitiv nicht nach Hause gehen möchte und das fremde Verhältnis bevorzugt, welches ihm Essen sowie einen gewissen Wohlstand, ein Ersatzzuhause, bietet. Juan und Teresa sind für den Protagonisten somit eindeutig eine quantitative sowie qualitative Zunahme von sozialem Kapital und stehen im Kontrast zu seinem normalen Umfeld, wie gleich noch ersichtlich wird. Auch blockt er das Gespräch über seinen Vater ab und verrät hier bereits, dass dieser nicht vertreten ist. Ihm fehlt somit die Vaterfigur und findet diese schließlich innerhalb dieser Szene in Juan wieder. Da hierauf bereits in Kapitel 2.4.2.3.2 genauer eingegangen wurde, soll dies an dieser Stelle nicht weiterausgeführt werden. Klar wird hierbei jedoch, dass Chiron sich geborgen fühlt in jenem Ersatzzuhause und sich dort auch nicht vor dem hyper-maskulinen Milieu zu fürchten braucht, wie die spätere Szene des ersten Plot Points zeigt, wenn er sich über die Bedeutung des Wortes „faggot“<sup>406</sup> erkundigt und Juan erklärt: „A faggot is...a word used to make gay people feel bad.“<sup>407</sup> Die Tatsache, dass er dem beleidigenden Begriff aus dem Weg geht und betont, dass dieser lediglich dazu dient, dass homosexuelle Menschen sich schlecht fühlen, impliziert hierbei, dass er die Figur deswegen nicht abwertet.<sup>408</sup> Deutlich wird das u.a. auch durch die gewählte Perspektive, welche stets horizontal auf Augenhöhe verweilt und keine Form von höherer oder niedrigerer Stellung impliziert. So akzeptiert Juan Chiron und versucht ihm beizubringen, in der Gesellschaft zu existieren.<sup>409</sup>

Im starken Kontrast dazu steht sein Zuhause und somit der eigentliche private Raum des Films, der Ursprung seines primären Habitus und der Begegnungsort mit der Mutter. Wie die vorige Szene bereits zeigte, wird deutlich, dass es in seiner häuslichen Umgebung Probleme gibt und Chiron das Zusammensein mit Unbekannten seiner Mutter vorzieht. Wieso dem so ist, zeigt eine weitere Szene im zweiten Akt des Films: Nachdem seine Mutter ihn über die Nacht weggeschickt und Chiron bei Teresa übernachtet hatte, kommt dieser nach Hause und findet seine Mutter verwirrt und unter Drogen wieder. Der folgende Konflikt soll näher betrachtet werden: In Minute 00:45:30 TC beginnt die genannte Szene mit einer Nahaufnahme von der Mutter Paula in welcher sie Augenkontakt zu Chiron herstellt und erklärt, Geld zu brauchen. Wenn Chiron antwortet, er habe kein Geld, zeigt die Kamera ihn in der gleichen Einstellungsgröße und wechselt im Schuss-Gegenschuss Prinzip wieder zurück zu Paula, wenn diese argumentiert, dass sie ganz genau wisse, dass die „Bitch over

---

<sup>405</sup> Moonlight, 00:10:26 TC.

<sup>406</sup> A. a. O., 00:33:47 TC.

<sup>407</sup> Ebd.

<sup>408</sup> Vgl. Konzett, S. 1528.

<sup>409</sup> Vgl. ebd.

there<sup>410</sup>, Teresa, ihm Geld gäbe. Auch appelliert sie an Chirons Gewissen und erinnert ihn an ihre biologische und familiäre Verbindung: „I'm your blood, remember?“<sup>411</sup> Während dieser Einstellung ist Chiron durch die gewählte horizontale Perspektive teils im rechten Bildrand zu erkennen. Dieser Bildaufbau wiederholt sich auch in den Nahaufnahmen Chirons mit Paulas Bildpräsenz, wenn diese von ihrem Sohn fordert, ihm sofort das Geld zu geben.<sup>412</sup> Wenn der Protagonist versucht sich abzuwenden, wird Paula laut sowie übergreifend, zerrt an seinem Rucksack und beginnt seine Hosentaschen abzutasten. Visualisiert wird dies durch Detailaufnahmen, welche Paulas Hände folgen und die hektischen sowie schnellen Bewegungen zeigen. Die Kamera selbst agiert hier sehr instabil, zeigt für einen kurzen Moment sowohl Chiron und Paula in einer Großaufnahme, wenn der Protagonist nachgibt und seine Mutter von sich stößt, während er das Geld herausholt und wieder in der Nahaufnahme dargestellt wird. Paula reißt dieses an sich und beginnt es zu zählen. Der Fokus liegt hierbei zwar auf Chiron, jedoch ist es Paulas Hinterkopf, der den Protagonisten halb verdeckt, wie auch Abbildung 22 veranschaulicht. Während dieser Einstellung betont die Mutter, dass Chiron ihr Kind sei und nicht das von Teresa. Paula bleibt auch in der Großaufnahme zu sehen, wenn Chiron die Treppe hinaufläuft, jedoch von seiner Mutter aufgehalten und zur Schule geschickt wird.<sup>413</sup>



Abbildung 22 Chiron zuhause verdeckt durch die Mutter: *Moonlight*, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:46:24 TC.

Die vielen Nahaufnahmen der Figuren erlauben auch hier wieder einen genauen Blick auf die Gesichter von Mutter und Sohn und offenbaren zum einen den Wahnsinn in ihren Augen sowie das Unbehagen Chirons. Die Tatsache, dass es keine Einstellung gibt, in der nicht die beiden gleichzeitig zu sehen sind, auch wenn nur bruchstückhaft am Bildrand, unterstreicht die fundamentale, nicht ablegbare Verbindung der beiden Figuren und zeigt definitionsgetreu

<sup>410</sup> *Moonlight*, 00:45:30 TC.

<sup>411</sup> A. a. O., 00:45:32 TC.

<sup>412</sup> Vgl. 00:45:59 TC.

<sup>413</sup> Vgl. a. a. O., 00:46:36 TC.



die Unausweichlichkeit von Konflikten im privaten Raum. Dieses Bild wird unterstützt, wenn Paula betont, dass Chiron ihr Kind und er somit ihr Fleisch und Blut sei.<sup>414</sup> Viel eher scheint die Mutterfigur ihrem Sohn jedoch zu schaden, insbesondere seinem ökonomischen Kapitel, denn während Teresa ihn finanziell unterstützt, nimmt es Paula ihm weg, um es für Drogen einzusetzen.

„Jenkins’s film likewise stems against this one-sided portrayal in ghetto films by giving considerable attention to Paula and her transformation from loving but stressed and exhausted single mother sliding into drug addiction [...]“<sup>415</sup>

War sie zuvor noch eine gestresste, aber fürsorgliche Mutter, hat sich dieses Bild im Laufe des zweiten Aktes stark geändert. Der Drogenfaktor des Milieus hat sie eingenommen und dafür gesorgt, dass es für den Protagonisten noch schwieriger wird, sozial mobil zu werden. Stattdessen bindet es Chiron noch mehr an den Ort und bietet bis auf sein Ersatzzuhaus keine Flucht- oder Aufstiegsmöglichkeit. Auch die Tatsache, dass Paula ihm gegenüber handgreiflich wird, zeigt, dass der Gewaltfaktor ebenfalls eine große Rolle übernommen hat. Zeitgleich jedoch auch, dass Chiron nicht dazu in der Lage ist, sich gegen diese physische wie wirtschaftliche Gewalt zu wehren. Deutlich wird das durch die Detailaufnahmen, die Paulas Handlungen visualisieren, aber auch die Reglosigkeit Chirons. Obwohl er laut den hyper-maskulinen Regeln des Milieus über seiner Mutter stehen müsste und durch den fehlenden Vater keine weitere männliche Figur im privaten Raum gibt, schafft er es nicht sich durchzusetzen. Auch perspektivisch gibt es kein Anzeichen auf eine höhere Stellung innerhalb des privaten Raums. Er ist somit auch im eigenen zuhaus nicht ‚männlich genug‘, um akzeptiert zu werden. Seine Mutter, die durchaus über seine Homosexualität Bescheid weiß, scheint dies damit auszunutzen und davon zu profitieren. Es gelingt ihm nicht geforderte Stärke und Gewalt zu performen, um die Mutter aufzuhalten. Chiron kann somit auch die Rolle des Familienoberhauptes nicht einnehmen und ordnet sich erneut unter, was insbesondere in Abbildung 22 veranschaulicht wird, wenn Paula ihn visuell verdeckt. Der Protagonist hat somit auch auf bildlicher Ebene keinen Platz in seinem Zuhause und gilt metaphorisch gesprochen nicht als vollständige Person. Ihm fehlt ebendieser Teil, der ihn auch in den anderen Spaces scheitern lässt.

Vergleicht man nun die beiden beschriebenen Szenen, so wird offensichtlich, dass diese im starken Kontrast zueinander stehen. Während Teresa ihm Essen gibt, einen Schlafplatz anbietet und sein ökonomisches Kapital steigert, wird er zuhaus direkt wieder weggeschickt und das Kapital gemindert. Da er dieses aufgrund seiner biologischen Verbindung jedoch nicht verlassen kann, entsteht eine Abhängigkeit für den Protagonisten in beide Richtungen, die doppelt ersichtlich wird durch die Verbindung durch die Drogen, welche Paula von Juan erwirbt. Interessant ist hierbei, dass beide Szenen und somit auch beide privaten Räume

---

<sup>414</sup> Vgl. Moonlight, 00:45:32 TC.

<sup>415</sup> Konzett, S. 1528.

stark von weiblichen Figuren geprägt sind, während dies im öffentlichen Raum nie der Fall ist. Somit ist der private Raum für die weiblichen Figuren gedacht, während der öffentliche den männlichen Figuren gehört. Auch die Tatsache, dass beide Figuren Mutterrollen innehaben, trägt zum klassischen Schema von Milieu- oder Ghettofilmen bei, in welchen Frauen klare häusliche Rollen innehaben.<sup>416</sup> Dass auch diese sich gegenüber feindlich gesinnt sind, wird zum einen durch die Sprache klar, wenn Paula Teresa als „Bitch“ bezeichnet, obwohl sie rein ökonomisch davon profitiert, zum anderen durch die Konkurrenzhaltung bezüglich ihres Sohnes und der Angst, diesen an Teresa zu verlieren. Gleichzeitig gelingt es Paula jedoch nicht, den Protagonisten als vollwertige Person anzuerkennen und unterdrückt ihn wie der Rest des Milieus, weil er die geforderte Härte nicht performen kann. Im Ersatzzuhaus hingegen, seiner Wahlheimat, wird er akzeptiert und die homophoben Dispositionen des sozialen Segments abgelegt. Die privaten Räume könnten somit nicht unterschiedlicher sein, fördern zum einen Chirons Kapitalarten, vermindern diese im Gegenzug jedoch wieder direkt aufgrund seiner fehlenden Performance in einem hyper-maskulinen Milieu.

#### **2.5.2.4. Sozialisations- und öffentlicher Raum: Der Strand**

Die große Ausnahme von all jenen heteronormen und hegemonialen Orten ist hierbei der Strand. Beginnend bei der bereits analysierten Schwimmszene in Kapitel 2.4.2.3.2, in welcher Juan als Vaterfigur agiert, wird der Strand als ein Ort dargestellt, an welchem sanft miteinander umgegangen wird, gelernt wird und Fehler erlaubt sind. Jener Space gilt durch seine freie Zugänglichkeit als öffentlicher Raum, aber auch durch seine Eigenschaft, Menschen mit ähnlichem Interesse am Meer anzuziehen und diese interagieren zu lassen als Sozialisationsraum. Durch die Interaktion von Juan und dem Protagonisten wird diesem vorgeführt, wie er sich metaphorisch in der Gesellschaft über Wasser halten kann, aber auch wie in einem hyper-maskulinen Milieu Sanftheit ausgeübt werden kann. Der Strand ermöglicht es den beiden Figuren trotz seiner Öffentlichkeit sich emotional wie körperlich durch das Erlernen des Schwimmens näherzukommen. Juan wird als Vaterfigur etabliert und der Strand erhält inmitten seiner freien Zugänglichkeit eine private Ebene.

Etwas ähnliches geschieht in Minute 00:50:00 TC, wenn der Protagonist allein am Strand sitzt und Kevin sich uneingeladen zu ihm gesellt. Diese Szene soll im Folgenden genauer betrachtet werden: Hierbei wird zunächst Chiron am Boden sitzend, dann Kevin stehend und auf ihn herabschauend in der Nahaufnahme gezeigt, ehe sich zweiterer neben seinen Freund setzt. Während die Einstellung mit Chiron im Fokus erhalten bleibt, setzt sich Kevin ins Bild und verdeckt den linken Bildrand mit seinem Kopf. Die Kamera wechselt hierbei die Position und erstellt das gleiche Bild mit Kevin im Fokus und Chirons Kopf, der den rechten

---

<sup>416</sup> Mennel/Fisher, S.421.

Bildrand verdeckt. Die Kamera wechselt mehrmals hin und her und visualisiert das Gespräch im Schuss-Gegenschuss-Verfahren und horizontaler Perspektive, während die beiden Teenager sowohl über das Kiffen als auch über den Spitznamen *Black* sprechen.<sup>417</sup> Während die Einstellungen weiterhin wechseln, zündet Kevin einen Joint an, beginnt diesen zu rauchen und reicht ihn dann an Chiron weiter. Erst nach dem ersten Zug wird in die amerikanische Einstellung gewechselt und zeigt die beiden jungen Männer mittels der Aufsicht wie sie gemeinsam lachen.<sup>418</sup> Erst dann nimmt die Kamera wieder die Nahaufnahme an und zeigt die beiden Figuren wieder separat von hinten, wobei auch hier zumeist ein Körperteil des jeweils anderen am Bildrand zu sehen ist. Erst nachdem sie über die sanfte Meeresbrise gesprochen haben, werden sie wieder von vorne gezeigt:

„Hell, shit make you wanna cry, feels so good.

*You cry?*

Nah. It makes me want to. What do you cry about?

*I cry so much sometimes I think one day I'm gone just turn into drops.*

But then you could just roll out into the water, right? Roll out into the water like all these other motherfuckers out here tryna drown they sorrows.“<sup>419</sup>

Nur wenige Sekunden danach wird gezeigt, wie Kevin spielerisch seine Hand auf Chirons Nacken legt und dort verweilen lässt. Es folgt ein längerer Blickaustausch, welcher ebenfalls durch den stetigen Wechsel der beiden Nahaufnahmen von Kevin und Chiron visualisiert wird. Ebenso wird die Annäherung der beiden Figuren gezeigt, welche in einem Kuss endet und erstmals beide Figuren im Fokus einer Nahaufnahme zeigt.<sup>420</sup> Die Kamera fährt hiernach nach unten, d.h. senkt den Blick und ermöglicht so die Detailaufnahme auf Kevins Hand, welche die Hose des Protagonisten öffnet. Es folgen weitere Detailaufnahmen, diesmal von Chirons Hand, die immer wieder sich im Sand festkrallt. Die intime Szene wird daraufhin erneut in der amerikanischen Einstellung dargestellt und zeigt die beiden Figuren von hinten. Chirons Kopf liegt hierbei auf Kevins Schulter, während dessen Hand seinen Kopf hält und den Höhepunkt des sexuellen Aktes visualisiert. Die beiden Teenager trennen sich hiernach voneinander und Chiron entschuldigt sich bei Kevin: „I'm sorry.“<sup>421</sup>

Sind die beiden Figuren zu Beginn der Szene zunächst nur getrennt in den Einstellungen zu sehen, ändert sich das schnell, sobald Kevin sich zu Chiron setzt. Auch, wenn sie hierbei nie vollständig gemeinsam im Bild sind, sind sie in jeder Einstellung zumindest unscharf am Bildrand zu erkennen. Dadurch wird nicht nur die Nähe der Kamera, sondern auch die Nähe zwischen den Figuren betont und wie sie trotz der separaten Visualisierung dennoch immer ein Teil von der Darstellung des jeweils anderen sind. Bereits hier wird daher eine gewisse Zusammengehörigkeit suggeriert, die vor allem deutlich wird, nachdem sie sich den Joint

---

<sup>417</sup> Vgl. Moonlight, 00:50:30 TC.

<sup>418</sup> Vgl. 00:51:51 TC.

<sup>419</sup> Ebd.

<sup>420</sup> Vgl. a. a. O., 00:54:52 TC.

<sup>421</sup> A. a. O., 00:55:55 TC.

teilen und auch perspektivisch untermalt wird. Das Teilen impliziert hier bereits einen intimeren Austausch, da beide Figuren dasselbe Mundstück nutzen und schon hier mit dem Speichel des jeweils anderen in Kontakt kommen. Dieser Austausch wird auch visuell als zusammenschweißende Aktion dargestellt, da die Aufsicht in der amerikanischen Einstellung die beiden währenddessen das erste Mal gemeinsam einfängt. Unter diesem Aspekt wirken auch die nachfolgenden Nahaufnahmen noch intimer und bilden gemeinsam mit dem Teilen des Joints einen Ausblick auf die folgende Annäherung. Es ist jedoch nicht nur die visuelle Ebene, sondern auch die sprachliche, die den Strand zu einem intimen Ort macht, an dem die gesellschaftlichen Dispositionen schwächer zu sein scheinen. Kevin, der in den ersten beiden Akten sprachlich sowie physisch sehr männlich aufgetreten ist, gesteht hierbei, oftmals das Gefühl zu haben, weinen zu wollen und zeigt somit ein Verhalten, welches nicht in die gesellschaftliche Norm eines hyper-maskulinen Feldes passt. Es wird hierbei somit deutlich, dass der Strand eine Art ‚sichere‘ Zone ist, in der Ehrlichkeit erlaubt ist und die toxische Männlichkeit nicht den Alltag bestimmt:

„Chiron is bewildered by the thought that Kevin, the ultra-masculine figure, experiences the same emotions that he does. This indicates that he has internalized crying as a ‘performance’ of fragility, and by extension, a lack of masculinity that he identifies with. This is augmented by Kevin’s defense that he only feels like crying, but does not succumb to the emotion.”<sup>422</sup>

Dennoch spricht Kevin lediglich von dem Akt des Weinens, lebt diesen jedoch nicht aus, bzw. dementiert, dass er weinen würde, sobald Chiron nachfragt, was wiederum doch gegen die Annahme spricht, den Strand als einen Ort ohne Habitus-bedingte Regeln zu betrachten. Der Protagonist hingegen, der nie in das Milieu gepasst hat, gesteht durchaus, viel zu weinen. Er offenbart seine sanfte Seite und muss sie am Strand nicht verstecken, da niemand seinen Status angreifen könnte. Viel eher scheint diese Aktion seinen Freund zu ermutigen, intim mit ihm zu werden und ebenfalls seine sanfte Seite auszubauen. Wenn er also schon nicht weinen kann, so kann er zumindest seine Sexualität ausprobieren. Durch die Detailaufnahme seiner Hand wird hierbei gezeigt, dass es auch Kevins Initiative ist, den Kuss auf eine sexuelle Ebene zu erweitern, während die Detailaufnahme von Chirons Hand dessen Gefallen und die Intensität der Szene visualisiert. Obwohl es sich beim Strand also um einen öffentlichen Raum handelt, gewährt dieser eine gewisse Sicherheit, die es erlaubt die harte, männliche Performance zwar nicht vollständig, dafür aber größtenteils abzulegen und selbst Homosexualität zu legitimieren. So genießt Chiron die Zweisamkeit mit Kevin, entschuldigt sich dennoch nach seinem Höhepunkt,<sup>423</sup> wohl mit dem Wissen, dass diese Erfahrung nicht den Normen seines Milieus entspricht und im schlimmsten Fall dem symbolischen Kapital von beiden Figuren immens schaden könnte.

---

<sup>422</sup> Farrell, S.4

<sup>423</sup> Vgl. Moonlight, 00:55:55 TC.

Bemerkenswert ist an dieser Stelle auch die Szene vor der Strandszene, in welcher ausführlich der weite Weg zum Strand hin gezeigt wird. Die Verkehrsmittel erfüllen somit den Zweck die Distanz zwischen Liberty City und dem Strand darzustellen und somit auch, dass nur mit genug Abstand zum ‚Kern‘ des Viertels das Ablegen der übertriebenen Form von Maskulinität ermöglicht wird. Es bedarf sowohl physischen als auch mentalen Abstand, um die gesellschaftliche Härte und Normen auch nur ansatzweise abzulegen und zeigt somit, dass Chiron nur außerhalb seiner bekannten Umgebung überhaupt dazu in der Lage wäre, er selbst zu sein oder einen festen Platz in der Gesellschaft zu erlangen. Liberty City wird somit nur umso mehr zu einer geschlossenen Entität, aus der ausgebrochen werden muss – sowohl geographisch als auch sozial. Der Strand hingegen zu einem Ort, an dem das Ausbrechen zumindest temporär ermöglicht wird.

#### **2.5.2.5. Institutioneller Raum: Die Schule**

Nach Betrachtung des Strands erscheint der institutionelle Raum der Schule nur umso kontrastreicher. Denn anders als der vermeintlich sichere Space am Meer, ist die Schule ein Ort, an dem die hyper-maskulinen Regeln des Milieus nicht nur gelten, sondern auch gegeneinander ausgespielt werden. Hierzu wird auf die Analyse der Schulszenen aus dem zweiten Akt zurückgegriffen, welche beide bereits in Kapitel 2.4.2.2 zur Gewaltanwendung im Milieu thematisiert wurden sowie auf die sprachliche Analyse der Szene in Kapitel 2.4.2.4. Zunächst aber wird die Schule in Akt eins bedeutend, wenn Chiron in Minute 00:23:45 TC in einem Klassenzimmer auf eine Gruppe Jungen trifft, die ihre Penisse vergleichen. Beginnend in der Nahaufnahme wird Chiron gezeigt, wie er den Raum betritt und sich der Kamera annähert, bis er in der Großaufnahme zu sehen ist. Sein Blick ist hierbei starr auf ein unbekanntes Objekt oder eine Person im Off gerichtet.<sup>424</sup> Die Stimmen aus dem Off, die hinterfragen, wie der Protagonist in den Raum gekommen ist, offenbaren hier bereits, dass es sich um mehrere Jungen handeln muss. Die Figur Kevin tritt unmittelbar danach in die Großaufnahme und nimmt den linken Bildrand ein, verschwindet jedoch kurz darauf hinter Chiron und überprüft, ob die Tür verschlossen ist, während sich Chirons Blick wieder auf ein Objekt im Off richtet. Die Kamera wechselt anschließend die Position und wendet einen 180°-Passierschwenk aus einer leichten Untersicht an. Hierbei werden die zuvor nur hörbaren Jungen der Reihe nach in der Nahaufnahme gezeigt, während ihre Blicke einheitlich auf ein ebenfalls noch unbekanntes Objekt oder eine Person gerichtet ist. Die betrachtete Person ist hierbei Chiron, wie das Ende der 180°-Passierschwenk Bewegung offenbart. Gemeinsam mit Kevin wird dieser in der Großaufnahme gezeigt, während ihre Blicke zuerst auf Chirons Körpermitte fallen, dann auf Kevins. Die Szene verläuft ohne weitere Gespräche und endet auch mit eben genannter Einstellung.

---

<sup>424</sup> Vgl. Moonlight, 00:23:56 TC.

Die Schule, als ein Ort der Bildung und des kulturellen sowie sozialen Kapitals, der festen Regeln und Hierarchien unterliegt, öffnet auch in dieser Szene eine private Sphäre, die zur Schaustellung von Männlichkeit bereits im Kindesalter demonstriert. Chiron, der eigentlich gar nicht Teil dieses Vergleichs sein sollte, platzt in das Geschehen und nähert sich diesem visuell an. Die kameranahen Einstellungen ermöglichen hierbei einen genauen Blick auf sein interessiertes Gesicht. Erneut ist es hierbei Kevin, der Chiron nicht verstößt, sondern in die Gruppe integriert. Fortgeführt wird die Visualisierung der Blicke durch den folgenden Passierschwenk, wenn Chiron Teil des Penisvergleichs wird. Die Untersicht sowie die Nahaufnahme ermöglicht somit eine klare Interpretation der Blickrichtung der Jungen, welche auf den Genitalien des Protagonisten liegen, was auch durch das Enden des Passierschwenks mit Chiron und Kevin im Fokus unterstrichen wird, indem auch deren Blicke deutlich auf Chirons Körper gerichtet sind. Die Blicke können hierbei also als gesellschaftliche Wertung betrachtet und in Zusammenhang mit dem Penisvergleich folgend als Wertung über die Maskulinität der Figuren interpretiert werden. Der direkte Vergleich der Geschlechtsteile untereinander ist die Folge der milieubedingten Priorisierung des männlichen Geschlechts. Es erscheint erneut als eine Form der Performance, die innerhalb der Schule absolviert wird. Dass hierbei alle Blicke auf Chiron gerichtet sind, kann zum einen damit begründet werden, dass er ungefragt zur Gruppe dazugestoßen ist, zum anderen betont dies auch, dass er als eine Figur, die durch ihre Andersartigkeit eigentlich ausgestoßen wird, wie die Anfangsszene gezeigt hat, dem ständigen Blick der prüfenden Gesellschaft unterworfen ist. Die Zurschaustellung der Männlichkeit erfolgt hier auf körperlicher Ebene, bei welcher Chiron durch seine physischen Gegebenheiten ausnahmsweise performen kann und nicht ausgegrenzt wird, sein symbolisches Kapital bleibt hierbei unangetastet. Visualisiert wird das durch die einheitliche Perspektive sowie den Passierschwenk, welcher alle Jungen gleichermaßen abbildet. Die Schule wird hierbei also bereits zu einem Ort der männlichen Performance und gibt in dieser Szene mit der endenden Großaufnahme von Kevin und Chiron einen Ausblick auf die spätere Intimität zwischen den Figuren, aber auch den sozialen Konkurrenzkampf, wer von beiden die männlichere Figur ist.

Die Konnotation der Schule als ein Ort der Zurschaustellung von Maskulinität wird fortgeführt, wenn erneut das Gespräch zwischen Chiron und Kevin in Akt zwei betrachtet wird, bei welchem letzterer erklärt, er müsse nachsitzen, weil er auf dem Schulgelände beim sexuellen Akt mit einer weiblichen Figur erwischt worden war (vgl. 2.4.2.4).<sup>425</sup> Nicht nur demonstriert er hier auf frauenabwertende Art und Weise seine hyper-maskuline Performance durch das Reden über die erlebte sexuelle Erfahrung, die Schule selbst wird hierbei als Austragungsort sexualisiert, während die eigentlichen Normen des institutionellen

---

<sup>425</sup> Vgl. Moonlight, 00:38:20 TC.

Ortes ignoriert werden. Die Tatsache, dass Kevin sich aus dieser Situation herausreden konnte und nur mit Nachsitzen bestraft wurde, beweist an dieser Stelle, dass die Regeln des Milieus stärker sind als jene der Institution. Obwohl die Strafe viel härter ausfallen müsste, lässt der Lehrer Milde walten und akzeptiert Kevins Ausrede, weil es sich bei dem Vergehen schließlich auch um eine Demonstration seiner männlichen Triebe handelt. Die institutionellen Regeln der Schule winden sich somit um die des Milieus und geben dort nach, wo das hyper-maskuline Feld wirkt.

Das wird auch im späteren Verlauf des zweiten Aktes sichtbar, wenn das *Knock Down, Stay Down* ‚Spiel‘ ausgeführt wird (vgl. 2.4.2.2). Obwohl eine solche gewaltreiche Auseinandersetzung im schulischen Raum verboten ist, wird diese erst ganz am Ende der Szene, wenn Chiron schon verprügelt wurde, von einer Lehrerin unterbunden. Natürlich könnte hier argumentiert werden, dass lediglich keine anwesend war, was jedoch in Anbetracht der vielen anwesenden Schüler:innen sehr unwahrscheinlich erscheint.<sup>426</sup> Auch der Fakt, dass dieses ‚Spiel‘ einen festen Namen trägt und etabliert zu sein scheint, erweckt den Eindruck, dass es sich dabei nicht um die erste Ausführung von *Knock Down, Stay Down* handelt. Zwei männliche Figuren, die gegeneinander auf dem öffentlichen Schulhof antreten, knüpfen hierbei an den oben genannten Konkurrenzkampf an, bei welchem eine Figur männlicher wirkt als die andere. Chiron, der als Ausgegrenzter seine Maskulinität nie ausreichend performen konnte, verliert somit auch den physischen Kampf und wird vor den Augen aller anderen sozial gedemütigt. Die Schule verfehlt somit ihre eigene Bedeutung, das kulturelle Kapital des Protagonisten zu fördern, sondern wird zum Mittel, dessen symbolischen Kapital sowie seiner Gesundheit zu schaden. Auch später, wenn Chiron aus Rachegründen überperformt und auf Tyrell losgeht, greift der Lehrer erst ein, nachdem der Protagonist bereits zum zweiten Mal den Stuhl auf seinen Kollegen gehauen hat und dieser reglos am Boden liegen bleibt (vgl. 2.4.2.2).<sup>427</sup> Der Gewaltakt wird als Demonstration der Männlichkeit geduldet und endet erst, wenn Chiron zu weit geht und die Grenzen der Milieuregeln, von denen der institutionelle Raum eingeholt werden. Die Konsequenz dieser Tat ist das Einbrechen von Chirons kulturellem Kapital sowie dessen Klassenabstieg und belegt die Verfehlung des eigentlichen Zwecks des Schulraums. Stattdessen wird dieser zu einem Raum, der zur Demonstration von sexualisierter, vergleichender sowie gewaltreicher Maskulinität wird und den Gedanken eines sozialen Aufstiegs klar in den Hintergrund rücken lässt.

---

<sup>426</sup> Vgl. Moonlight, 01:01:57 TC.

<sup>427</sup> Vgl. 01:05:30 TC.

### 2.5.3. Milieuräume in *Moonlight* und *Bande des Filles* im Vergleich

Blickt man nun zurück auf die Definition des Filmlexikons, welches insbesondere Räume wie „Kneipe, Frisiersalon, Fischmarkt, Arbeitsamt oder Redaktion“<sup>428</sup> nennt, so kann festgehalten werden, dass keiner der beiden Filme jene Räume bedient. Während es in Sciammas Film der Konsumraum des Imbiss als Ort des Kennenlernen sowie der Illusion einer Klassenflucht, das Einkaufszentrum und damit die Großstadt Paris sowie die Metro als öffentlicher Sozialisationsraum und Ort des Verschwimmens von sozialen Grenzen, der private Raum des Zuhauses als Ort der Unterdrückung durch das männliche Geschlecht sowie der selbst gewählte, private Raum des Hotelzimmers als künstlich geschaffener Fluchtort ist, die die räumlichen Schauplätze darstellt, ergibt sich die Zusammensetzung in Jenkins Film wie folgt: Der Konsumraum des Restaurants und des Diners als Ort des Kennenlernens von Identität und Drogenszene, der private Raum des Zuhauses als Ort des Zwangs und der Gewalt sowie der freiwillig gewählte private Raum des Ersatzzuhauses als sicherer Ort ohne Milieuregeln, der öffentliche Sozialisationsraum des Strandes als Ort der Sanftheit und der institutionelle Raum der Schule als Austragungsort von männlicher Performance. Sowohl *Moonlight* als auch *Bande des Filles* zeigen ein Viertel, bzw. Stadtteil, welches über den genannten Räumen steht und als Überbegriff der jeweiligen Milieudispositionen dient. Wie bereits in den Kapiteln zuvor analysiert, handelt es sich bei beiden Stadtteilen um männlich kodierte Felder, in welchen Frauen degradiert werden und im öffentlichen Raum keinen Platz haben. *Moonlight* erweitert diese Komponente mithilfe des Protagonisten um weitere, ausgestoßene Randgruppen des Milieus, nämlich den Homosexuellen. Beide öffentliche Räume dienen hierbei als Austragungsort für Straßen-, bzw. Statuskämpfe, um symbolisches Kapital zu sichern, aber auch Männlichkeit zu performen. Interessant ist hierbei, dass dies in *Moonlight* im Zusammenhang mit dem institutionellen Raum steht: Dieser wird zum stetigen Vergleichsort und Schauplatz der Männlichkeit, da die Regeln des Institutionsraums schwächer zu sein scheinen als jene des hyper-maskulinen Milieus. Der Aspekt der kulturellen Kapitalerweiterung der Schule rückt hierbei in den Hintergrund und wird zum Austragungsort von männlicher Gewalt. Dass es in *Bande des Filles* den institutionellen Raum so gut wie gar nicht gibt, spricht hierbei für sich und impliziert die Irrelevanz dieser im Milieu. Die Statuskämpfe hier finden auf offener Straße statt und unterstützen die schlechte soziale Stellung der weiblichen Figuren nur. In Sciammas Film wird diese Abwertung des weiblichen Geschlechts auch im privaten Raum fortgeführt, da auch hier das männliche Geschlecht vorherrschend ist und den Dispositionen des Milieus mittels Gewalt gefolgt wird. In *Moonlight* ähnelt dies dem privaten Raum des Zuhauses: Denn auch hier gelten die Regeln des Milieus und werden mittels wirtschaftlicher sowie physischer Gewalt etabliert. Die Außenseiterrolle des Protagonisten geht hierbei sogar

---

<sup>428</sup> Brunner, „Milieustudie“, 19. 02. 2023.



so weit, dass er selbst von dem ursprünglich abgewerteten weiblichen Geschlecht unterdrückt wird und aufgrund seiner mangelnden Performance keine Gegenwehr leisten kann. In beiden Filmen leidet darunter sowohl das Kapital als auch die Möglichkeiten zur sozialen Mobilität durch Abhängigkeiten. Umso weniger überraschend ist es, dass beide Filme einen privaten Space zeigen, welcher von den Protagonist:innen bewusst geschaffen und aufgesucht wird. In *Moonlight* handelt es sich hierbei um das Ersatzzuhaus, in welchem die Milieu Dispositionen nicht gelten und Sicherheit generiert wird, während *Bande des Filles* hierfür das Hotelzimmer wählt. Dieses ist zwar finanziell erkaufte, schafft jedoch einen Raum, in welchem die jungen Frauen sich ausleben und ihren Wunsch zu einem besseren Leben inszenieren können. Es ist ebendiese Inszenierung, die die Künstlichkeit dieses Raumes unterstreicht, gleichzeitig aber auch einen Space schafft, in dem das Ausbrechen aus der sozialen Klasse geübt werden kann. Ähnliches lässt sich im Raum des Einkaufszentrums feststellen, denn auch hier kann von einer Flucht vor der eigenen sozialen Stellung gesprochen werden, wenn jene Grenzen verwischen und die Bande in der Rolle der Flâneuses die Illusion lebt, besser gestellt zu sein. Auch wenn dies scheitert, da sie dennoch als Personen der Banlieue erkannt werden, wird hier ein Leben inszeniert, das die Mädchen rein finanziell nicht führen können, dafür aber zumindest vorgegeben werden kann. In *Moonlight* könnte dieser Raum mit dem des Strandes gleichgestellt werden, da auch hier, trotz der Öffentlichkeit, die Bedingungen des Milieus abgelegt werden können und sich Figuren nähern können. Es handelt sich wie auch beim Hotelzimmer in Sciammas Film um einen eigentlich öffentlichen Raum mit privater Ebene. Die toxische Männlichkeit sowie die Performativität werden größtenteils abgelegt, stattdessen werden die eigentlichen Wünsche temporär ausgelebt. Sowohl das Hotelzimmer sowie das Einkaufszentrum als auch der Strand markieren hierbei die geographische Distanz zum Milieu und implizieren, dass jene Milieudispositionen nur abgelegt werden können, wenn dieses auch physisch verlassen wird. Ein Raum, welcher das Verlassen der sozialen Klasse aktiv thematisiert, sind hierbei die Konsumräume der Gastronomie, welche beide Filme veranschaulichen. Beide Male dienen diese als Kontaktpunkt zu zuvor fremden Personen sowie der Drogenszene. Die temporäre Sicherheit der Räume wird somit stets verbunden mit der Gefahr in ein kriminelles Milieu abzurutschen und der Annahme einer neuen Identität. Während für Marieme das Zusammentreffen mit Abou im Imbiss die Illusion eines besseren Lebens in Form der Fluchtmöglichkeit vor dem Bruder darstellt, ist das Kennenlernen mit Juan in *Moonlight* ein Ausblick auf Chirons späteres Leben, bzw. die Identität, welche er später annehmen wird. Die Restaurantszene mit Kevin hingegen stellt den Konsumraum als eine tatsächliche Fluchtmöglichkeit aus dem sozialen Lebensstil des Protagonisten dar, welche in *Bande des Filles* nicht gezeigt wird. Der ehemalige Freund zeigt Chiron eine tatsächliche Alternative, d.h. neue Optionen für seinen Werdegang und damit den erneuten möglichen Identitätswechsel

des Protagonisten zu seiner eigentlichen Persönlichkeit sowie der Akzeptanz dieser. Marieme hingegen bleiben diese Alternativen verwehrt, sie steckt in ihrem Milieu sowie ihrer geographischen Determinierung fest, endet genau dort, wo sie gestartet hat: In ihrer Banlieue.

### **3. Eine genderadaptierte Definition der Milieufilme**

Sowohl *Bande des Filles* als auch *Moonlight* zeigen, wie ausschlaggebend die Herkunft, das Geschlecht und das Milieu einer Person ist, wie diese ineinander verwoben sind und sich gegenseitig beeinflussen. Obwohl beide Filme über ähnliche Motive verfügen und ähnliche Narrative verfolgen, sind im Laufe dieser Arbeit dennoch einige Differenzen festgestellt worden, wenn die soziale Mobilität, Orte des Milieus, berufliche Aspekte oder Sprache der Protagonistin und des Protagonisten geschlechtsspezifisch verglichen werden. Nachdem die Analyseergebnisse jeweils in den Kapiteln 2.3.4, 2.4.3 sowie 2.5.3 bereits festgehalten wurden, werden diese nun zusammengefasst und abschließend eine allgemeingültige und weit detailliertere Erweiterung der Definition von Milieufilmen auf Basis von Brunners Begriffsbestimmung im Filmlexikon der Universität Kiel verfasst.

Obwohl sowohl Sciammas als auch Jenkins Film männlich kodierte Milieus darstellen, erfolgt dies auf unterschiedliche Weise. Während Marieme allein aufgrund ihres Geschlechts degradiert sowie überwacht wird und sich in ihrem sozialen Feld unterordnen muss, ist es im Falle von Chiron seine Homosexualität, die ihm trotz seinem, in der Theorie, dominierendem Geschlecht nach Bourdieu das Erlangen von sozialem Kapital erschwert, bzw. teilweise unmöglich gestaltet und eine gewaltsame Ausgrenzung zur Folge hat. Marieme versucht hierbei aktiv dagegen anzukämpfen, tritt in gewaltreichen Straßenkämpfen an und beginnt gegen Ende des Films sogar sich männlich zu kleiden und ihre Brüste abzubinden, um Männlichkeit zu performen und gesellschaftlich legitimiert zu werden. Ihre soziale Stellung ist somit bereits vom Geschlecht determiniert. Sie wird dabei dargestellt, von einem kapitalstarken Leben zu träumen, aus ihrer Klasse auszubrechen und vor dem Bruder zu fliehen. Chiron hingegen geht passiver vor, er passt sich seinen Gegebenheiten an, nimmt die Rolle an, die ihm gegeben wird, wie auch später die Drogendealerrolle, die er lediglich durch einen Kontakt im Gefängnis erhalten hat, ohne aktiv danach zu suchen. Nur durch Kevin findet er Erfüllung und erlebt die sexuelle Freiheit, welche ihn glücklich machen könnte. Diese stellt er jedoch zurück, da in seinem sozialen Feld sein sozialer Status von seiner Männlichkeits-Performance abhängig ist. Nachdem Marieme aktiver danach strebt, kann somit gesagt werden, dass die weibliche Figur erschwerte Bedingungen hat, dieselbe Rolle einzunehmen und diese auch ganz anders erlebt - denn obwohl beide Figuren als Drogendealer:innen enden, gestaltet sich auch dies sehr diffizil: Chiron wirkt in dieser Rolle stolz,

kann sich endlich den Dispositionen des Milieus anpassen und drückt seinen Wohlstand, auch als Teil seiner maskulinen Performance, kleidungstechnisch aus. Marieme hingegen legt ihre Kleidung als Drogendealerin so schnell wie möglich wieder ab, möchte nicht als solche identifiziert werden und unterstützt somit die Annahme der Schamerfülltheit. Auch scheint Marieme nicht so sehr davon zu profitieren wie Chiron, da sie sich nach wie vor eine Wohnung teilt und ohne teuren Schmuck oder Statussymbolen wie Goldschmuck auftritt. Natürlich kann das auch auf den Altersunterschied zurückzuführen sein, bzw. darauf, dass *Moonlight* größere Zeitsprünge vollführt als *Bande des Filles*.

Anders gestaltet sich das im Aspekt der Sprache, denn hier ist es Marieme, die nach anfänglichen Schwierigkeiten diese lernt für sich zu nutzen. Indem sie den Milieuslang annimmt, wird sie nicht nur Teil einer neuen Freundesgruppe, sondern erfährt auch eine Form der Zugehörigkeit, die ihr zuvor in dem male Space nicht gestattet war. Schweigt sie zu Beginn des Films noch viel gemäß ihres Habitus und verstummt, wenn männliche Figuren auf der Straße auftreten, findet sie durch den Jargon und das Solidaritätsgefühl im zweiten Akt ihre Stimme innerhalb der Clique, adaptiert die aggressive Sprechweise und lernt sich einzugliedern. Auch hier erinnert alles an den Performancebegriff im Zuge der Milieuintegration, der in *Moonlight* sogar noch stärker vertreten ist: Denn Sprache ist für Chiron ein Hindernis, da er die frauendegradierende, sexualisierte und aggressive Sprechweise nicht beherrscht. Von Kindheit an schweigt die Figur und kann sich sprachlich nicht einfinden. Die Sprache, die in seinem Milieu als Performance von Männlichkeit angesehen wird, muss daher beherrscht werden, gilt ergo als Machtinstrument. Da ihm dies nicht gelingt, scheitert er auch innerhalb seines sozialen Konstrukts. Während also Filme mit weiblichen Protagonistinnen die Sprache und den Milieujargon vielfältig nutzen und sich aneignen, verfallen männliche in Schweigen und bieten weniger Sprachwandel.

Die dargestellten Berufsgruppen in den Filmen hingegen variieren nur bedingt. So sind sowohl das Elterndasein als auch die Drogendealer:inrolle vertreten, jedoch unterschiedlich konnotiert. Ist letzterer Job für Chiron eine Technik, um Männlichkeit zu performen und gesellschaftlich akzeptiert zu werden, stellt er für Marieme eine Flucht aus der Banlieue, insbesondere vor ihrem Bruder, dar. Das Mutterdasein ist in *Bande des Filles* sowohl durch die Figur Sweety als auch die eigentliche Mutterfigur in der Rolle der Putzfachkraft negativ behaftet und führt der Protagonistin vor Augen, was sie nicht werden möchte. Chiron hingegen erlebt durch den Ersatzvater Juan zunächst eine positive Konnotation. Diese wird allerdings noch innerhalb des ersten Aktes revidiert, wenn Juan die Drogenszene über Chiron stellt und somit bestätigt, dass der ‚männlichere‘ Beruf höher gewertet wird, als der sanftere. Ist hier bereits zumindest teilweise eine positive Bewertung der Rolle vorzufinden, wird durch die Figur Kevin als Koch noch eine weit positivere eingeführt: Nicht nur zeigt er Chiron, dass eine sanfte Beschäftigung innerhalb des sozialen Feldes möglich ist, sondern

führt ihm auch einen Ausweg aus seinem jetzigen Leben mit ihm zusammen vor. Während *Bande des Filles* somit drei Berufe in Szene setzt, die von der Protagonistin abgelehnt werden, zeigt *Moonlight* sowohl Vor- als auch Nachteile sowie eine Alternative für Chiron und damit auch, dass filmische Milieustudien mit männlichen Protagonisten mehr Hoffnung und Optionen bieten als jene Milieufilme mit weiblichen Hauptfiguren. Auch werden männliche Figuren erfolgreicher dargestellt, während weibliche trotz Bemühungen und Vielarbeit wie im Falle der Mutterfigur nicht belohnt werden.

Ähnliches wiederholt sich bei der Betrachtung der Orte der Milieus: Während beide Hauptfiguren im privaten Raum des Zuhauses unterdrückt werden und Gewalt erleben, ist es der männliche Protagonist, der ein Ersatzuhause findet mit erwachsenen Figuren, die kapitalstark sind und sich zumindest temporär um ihn kümmern. Marieme hingegen findet ein ähnliches Kollektivitätsgefühl in der Bande und kreiert einen künstlichen privaten Raum im eigentlich öffentlichen Raum, jedoch mit gleichgesinnten Figuren, die ihr weder Schutz vor männlichen Figuren bieten können noch Kapitalstärke garantieren können. Jener Raum muss finanziell erworben werden und gehört ihr nur kurzzeitig und zeigt ein unsicheres Leben im Vergleich zu dem von Chiron, der jederzeit zu Juan und Teresa flüchten könnte. Chiron gelingt es sogar innerhalb eines öffentlichen Sozialisationsraum wie dem Strand die im Viertel eigentlich geächtete Homosexualität auszuleben, ohne dabei erwischt zu werden, wohingegen Marieme für den sexuellen Akt mit Ismael trotz Privatsphäre in dessen Zuhause direkt bestraft wird. Die Überwachung der weiblichen Figuren geht somit weit über den öffentlichen Raum hinaus. Für den männlichen Protagonisten wird dafür der institutionelle Raum zum Hindernis, welcher eigentlich als der sicherste gelten sollte, da dieser selbst von Regeln beherrscht wird. Stattdessen wird er zum Präsentationsort der Männlichkeit und somit dominiert von den Dispositionen des hyper-maskulinen Milieus. Hier wird Chiron für seine Homosexualität zur Rechenschaft gezogen und öffentlich gedemütigt sowie misshandelt. Für Marieme hingegen gibt es keinen institutionellen Raum, nachdem sie die Versetzung nicht schafft. Bildung und damit kulturelles Kapital spielt somit für die weibliche Figur keine Rolle und verbaut somit auch die Chancen auf einen sozialen Aufstieg, während Chiron theoretisch eine Chance dazu hätte, diese jedoch aufgrund der dortigen homophoben Interaktionen ebenfalls erschwert wird. Wie der Strand in *Moonlight* oder das Einkaufszentrum sowie das Hotelzimmer in *Bande des Filles* zeigen, ist daher geographische Distanz notwendig, um den milieuspezifischen Regeln entfliehen zu können. Umso wichtiger ist es also, dass beide Hauptfiguren am Ende des Films ebendiese Distanz zu ihrer Heimat generieren – aber auch hier profitiert die männliche Figur mehr davon als die weibliche: Chiron, der in Wohlstand lebt, sucht den Konsumraum auf, in welchem sein Freund Kevin arbeitet und beginnt seine Identität zu hinterfragen und erfährt durch Kevin einen möglichen Ausweg, eine weitere Lebensart. Marieme wird zwar auch im Konsumraum

ein vermeintlicher Ausweg angeboten, der sie geographisch von ihrer Herkunft distanziert, jedoch führt ihr Weg sie schließlich zurück in die Banlieue, zeigt sie kapitallos und verzweifelt.

Nachdem nun die geschlechterspezifischen Hauptunterschiede der beiden Filme erneut zusammengefasst wurden, soll im Folgenden auch versucht werden, eine allgemeingültige Definition für weibliche sowie männliche Protagonisten zu verfassen und nur im Falle von gravierenden Differenzen auch in der Definition Unterscheidungen vorzunehmen:

*Bei Milieufilmen handelt es sich um „ein Genre, das sich auf die Analyse eines bestimmten Segments der gegenwärtigen Gesellschaft einlässt.“<sup>429</sup> Dabei handelt es sich meist um ärmliche, drogengeprägte Milieus, in welchen mittels Gewaltausübung die soziale Stellung bestimmt wird. Das soziale Segment ist männlich-kodiert, bzw. hyper-maskulin, und positioniert Männer gesellschaftlich klar über den Frauen, was gewaltreich manifestiert wird. Während weibliche Protagonistinnen auch Gewalt gegeneinander anwenden, um gesellschaftlich sowie von den Männern anerkannt zu werden, müssen männliche Protagonisten ihre Maskulinität und damit ihre Partizipation im sozialen Feld zunächst beweisen – ebenfalls mithilfe von öffentlicher Zurschaustellung von Gewalt. Es gilt eine bestimmte Form der Männlichkeit zu performen, um akzeptiert zu werden. Somit handelt es sich um homophobe sowie frauendegradierende soziale Segmente, die unabhängig von Geschlecht soziale Ausschlüsse fördern und sowohl einen Aufstieg als auch das simple Dasein innerhalb des Milieus erschweren. Die dargestellte Männlichkeit ist toxisch und fordert sowohl von weiblichen als auch männlichen Figuren Performance. Auch die schulische Bildung spielt innerhalb dieser sozialen Segmente kaum eine Rolle, was einen sozialen Aufstieg der meritokratischen Art auf Ebene des kulturellen Kapitals geradezu unmöglich macht. Dennoch wird der Wunsch zu einem besseren Leben ohne Unterdrückung und Ohnmachtsgefühl thematisiert und durch ein geographisches Verlassen der Heimat visualisiert, wobei dies nur bedingt gelingt, bzw. in engem Zusammenhang mit dem Ablegen und Verleugnen der eigenen Identität steht. Soziale Mobilität verläuft somit meist horizontal innerhalb des sozialen Raums und lässt nur wenige Ausbrüche zu, die durch die Drogenprägung jedoch stets kriminell unterwandert sind.*

Wurden in der ursprünglichen Definition lediglich „sprachliche[n] Jargons“<sup>430</sup> und „berufliche Eigenheiten“<sup>431</sup> genannt, kann auch dieser Aspekt der Definition mitsamt der jeweiligen Bedeutung wesentlich verfeinert werden:

---

<sup>429</sup> Brunner, „Milieustudie“, 19. 02. 2023.

<sup>430</sup> Ebd.

<sup>431</sup> Ebd.

*Sprache in Milieufilmen ist sowohl Performance, Identifikationsmittel als auch Ausdruck von Macht innerhalb eines sozialen Feldes, denn auch hier gilt, nur wer sie zu beherrschen weiß, kann am gesellschaftlichen Leben teilhaben. Der Miliejargon ist zumeist aggressiv und muss zunächst erlernt werden. Während männliche Figuren, die nicht der maskulinen Ideologie entsprechen daran scheitern und in Schweigsamkeit verfallen, um nicht noch mehr diskriminiert zu werden, erfahren weibliche Figuren einen Sprachwandel und Zugehörigkeit, wenn auch ihr sozialer Umgang sich ändert. Sprache wird nicht nur zur territorialen Markierung, sondern wird auch zum Versuch aus dem von Männern unterdrückten Milieu verbal zu entfliehen und einen Platz in der Gesellschaft zu erhalten. Der Jargon ist somit auch frauenabwertend und im Falle der männlichen Figuren sogar homophob. Sie wird verwendet, um die soziale Stellung zu sichern und wird somit zum Ausdruck von Macht, wenn diese sie nutzen, um Männlichkeit zu performen.*

*Jener Aspekt der männlichen Performance wird auch relevant, wenn es um die beruflichen Eigenschaften des Milieus geht. So performen sowohl weibliche als auch männliche Figuren diese Maskulinität in Form des männlich konnotierten Jobs der Drogendealer:in. Dabei wird die eigene Identität unterdrückt und die gesellschaftliche Akzeptanz für die männlichen Protagonisten erhöht, während weibliche Protagonistinnen entgegen dem eigentlichen Akzeptanzwunsch sexualisiert und dem maskulinen Space umso mehr ausgesetzt werden. Auch das Elterndasein ist für Milieufilme von Relevanz: Sowohl Mutter- als auch Vaterfiguren werden durch ihre Absenz auffällig, wobei erstere präsenter sind, dafür aber auch negativer dargestellt werden. Das Mutterdasein steht für das Aufgeben seiner selbst und eine Abnahme des sozialen Kapitals, kann aber auch für die Protagonst:innen durch Abhängigkeitsverhältnisse zum Hindernis werden. Zwar werden biologische Väter gar nicht thematisiert, dafür aber im Falle der männlichen Figuren ein Ersatzvater – eine Rolle, die der Vaterrolle nicht gerecht werden kann, da sie nur sekundär nach Ausübung der primären Aufgabe ausgeführt wird. So profitieren die Figuren zwar durch jene Ersatzvaterfigur, jedoch nur bis zu jenem Punkt, an dem die milieuspezifischen Dispositionen den männlicheren Beruf, z.B. als Drogendealer, dieser Rolle überzuordnen sind. Aber auch weitere Berufsgruppen wie die der Putzfachkräfte oder Köch:innen werden in Milieufilmen relevant und dienen hauptsächlich dazu, einen Blick in eine mögliche Zukunft der Figuren zu werfen, diese abzuwerten oder aus Ausweg zu nutzen, um den hypermaskulinen Dispositionen zu entfliehen.*

Als letzter Definitionsaspekt gelten die „Ort[e] der öffentlichen Begegnung“<sup>432</sup>, welche in der Ursprungsdefinition mit „Kneipe, Frisiersalon, Fischmarkt, Arbeitsamt oder Redaktion“<sup>433</sup>

---

<sup>432</sup> Brunner, „Milieustudie“, 19. 02. 2023.

zusammengefasst werden. Interessant ist hier vor allem, dass keiner der genannten Orte in der neuen Definition eine Rolle spielt:

*Im Zentrum stehen vor allem der öffentliche Raum im Sinne eines Viertels oder Stadtteil, welcher sich wiederum untergliedern lässt in privaten, Sozialisations-, Institutions- oder Konsumraum. Der öffentliche Raum ist dabei den Männern vorbehalten, die die Bedingungen des Milieus erfüllen und wird zum Austragungsort von Statuskämpfen. Für männliche Protagonisten wird dieser Aspekt auch im institutionellen Raum ausgelebt, wenn mittels Gewalt Männlichkeit auf dem Schulhof performt, oder Frauen verbal sexualisiert werden und die Schule somit ebenfalls den hyper-maskulinen Regeln des Milieus unterliegt. Für weibliche Figuren spielt die Schule und damit Bildung kaum eine Rolle. Dafür macht die gewaltsame Unterdrückung des weiblichen Geschlechts für sie auch im privaten Raum des Zuhauses keinen Halt. Aber auch männliche Figuren erfahren im eigenen Zuhause Unterdrückung, wenn sie die Bedingungen der Männlichkeit nicht erfüllen können. Stattdessen werden private Räume künstlich erschaffen, in welchem das Wunschleben ausgelebt werden kann. Dabei handelt es sich zumeist um öffentliche, bzw. Sozialisationsräume, denen eine private Ebene hinzugefügt wird und die geographische Distanz zur Heimat aufweisen. In jenen Räumen, z.B. ein Hotelzimmer, ein Einkaufszentrum oder ein Strandbereich, können die Milieuregeln abgelegt werden und der Traum eines besseren Lebens temporär erfahren werden. Eine weitere wichtige Gruppe an Orten der Begegnung ist die der Konsumräume. Nicht nur kommen diese oft vor, sondern stellen sie tatsächliche Begegnungsorte mit Kontaktmöglichkeiten dar. So werden hier alte wie neue Kontakte getroffen aber auch neue Milieus kennengelernt, wie die der Drogendealer:innen. Somit werden Konsumräume wie Restaurants, Imbisse oder Diner auch zu Orten, die ein potenzielles Ausbrechen aus dem Milieu ermöglichen, bzw. zumindest den Ausblick darauf bieten und damit umso relevanter für die soziale Mobilität der Protagonist:innen sind.*

Der Vollständigkeit wegen soll auch der letzte Part von Brunners Definition, der nicht Teil der Analyse war, in die Definition aufgenommen werden:

*Milieufilme sind somit „in der Regel einem realistischen Stil verpflichtet. [...] Oft wird an Originalschauplätzen und nicht selten mit Laiendarstellern gedreht. Eine ganze Reihe von Filmen, die ursprünglich gar nicht als Milieustudien gedacht waren, erweisen sich mit zunehmender historischer Distanz zum Zeitpunkt ihrer Entstehung und der Unvertrautheit mit alltäglichen Lebensbedingungen und -formen als ‚Milieustudien zweiter Ordnung‘.“<sup>434</sup>*

---

<sup>433</sup> Ebd.

<sup>434</sup> Brunner, „Milieustudie“, 19. 02. 2023.

Nachdem zwei Filme mit ähnlichem Milieu verglichen wurde, soll an dieser Stelle abschließend angemerkt werden, dass die Definition höchstwahrscheinlich anders aussehen würde, wären andere oder gar mehr Filme miteinander verglichen worden. Insbesondere interessant wäre es, nicht nur ärmliche Milieus, sondern auch Milieus der Mittelschicht oder der gehobenen soziale Klasse hinzuzuziehen und die Definition auch hier analytisch zu erweitern. Auch ist die neu verfasste Definition sehr geprägt von den Inhalten der beiden analysierten Filme *Moonlight* und *Bande des Filles*, d.h. sie würde sich komplett anders gestalten, wäre das Narrativ und die Diegese eine andere gewesen und gilt somit als exemplarisch. Umso interessanter wäre diese genderspezifische Analyse, wenn auch andere Geschlechter als nur das weibliche und das männliche berücksichtigt und folglich der Aspekt der Diversität hinzugefügt werden würde. Dieser könnte zudem ausgeweitet werden mit dem Race Aspekt, welcher in der vorliegenden Arbeit nur bedingt thematisiert wurde. Somit lässt sich also final sagen, die Definition der filmischen Milieustudien lässt noch einiges an Potenzial für zukünftige Forschungen zu und könnte noch unlängst erweitert werden – sowohl soziologisch, soziokulturell, genderspezifisch, sprachlich als auch medienwissenschaftlich.



## Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1 Filmischer Plotaufbau nach Syd Field: Bildquelle eigenproduziert..... 5
- Abbildung 2 Einstellungsgrößen der Kamera in Ralf Fischers Filmanalyse: Fischer, Ralf Michael: „Filmanalyse“, Kunsthistorische Arbeitsblätter 10/2003, Köln: Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2003, S.2..... 7
- Abbildung 3 Marieme im Hintergrund der Bande: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:18:56 TC. ....17
- Abbildung 4 Chiron als ‚Black‘ im Auto: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 01:07:24 TC. ....35
- Abbildung 5 Amerikanische Einstellungsgröße beim Fußballspiel: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:01:18 TC. ....43
- Abbildung 6 Detailaufnahme beim Fußballspiel: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:01:38 TC. ....44
- Abbildung 7 Männliche Figuren im Schatten: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:04:22 TC.....45
- Abbildung 8 Visuelle Verdeckung von Djibril: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 01:10:57 TC.....48
- Abbildung 9 Visuelles Verschmelzen von Marieme und ihrer Mutter als Putzfachkraft: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:42:53 TC.....53
- Abbildung 10 Mariemes Beine als Drogendealerin: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 01:22:42 TC.....56
- Abbildung 11 Mariemes Beine als Putzfachkraft: Bande des Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:42:17 TC. ....57
- Abbildung 12 Chiron als Außenseiter beim Fußball: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:13:52 TC.....65
- Abbildung 13 Chiron in der Großaufnahme: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 01:01:43 TC.....69
- Abbildung 14 Die Deko-Krone in Chirons Auto: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 01:07:39 TC.....72
- Abbildung 15 Die Deko-Krone in Juans Auto: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:01:05 TC.....72
- Abbildung 16 Visueller Kampf über Wasser zu bleiben: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:19:29 TC.....75
- Abbildung 17 Interkulturelle Räume in Bande des Filles: Bildquelle eigenproduziert.....88
- Abbildung 18 Die blaue Farbe des Hotelzimmers, Bande de Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014, 00:33:05 TC. ....95

- Abbildung 19 Interkulturelle Räume in Moonlight: Bildquelle eigenproduziert.....99
- Abbildung 20 Juan und Chiron im Diner: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:06:23 TC.....101
- Abbildung 21 Chiron und Kevin im Restaurant: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 01:29:06 TC.....104
- Abbildung 22 Chiron zuhause verdeckt durch die Mutter: Moonlight, R. Barry Jenkins, USA 2016, 00:46:24 TC.....109

## Quellenverzeichnis

### Literaturquellen:

- Addis, Michael E./Reigeluth, Christopher S.: „Adolescent boys’ experiences with policing of masculinity: Forms, functions, and consequences. *Psychology of Men & Masculinity*, 17/1, 2016, S. 74–83.
- Androutsopoulos, Jannis: „Ultra Korregd Alder! The medial Stylization and appropriation of ‚Türkendeutsch‘“, *Deutsche Sprache*, 29/4, 2001, S. 321-339.
- Barclay, Lesley/Lupton, Deborah: „Constructing Fatherhood: Discourses and Experiences London: Sage Publications 1997, S. 71.
- Berlant, Lauren: „Cruel Optimism“, Durham, London: Duke University Press 2011.
- Bourdieu, Pierre: „Ortseffekte“, *Ders. et al., Das Elend der Welt. Zeugnisse und Diagnosen des alltäglichen Leidens an der Gesellschaft*, Köln: Halem Verlag 2017, S. 159-166.
- Borrmann, Thomas: „Die Dramaturgie des populären Films“, Borrmann, Thomas/Veith, Werner/Zöllner, Stephan: *Handbuch Theologie und Populärer Film*, 1, Paderborn: Ferdinand Schönigh 2020, S. 16.
- Bourdieu, Pierre: „Der Sozialraum und seine Transformationen“, *Die feinen Unterschiede – Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft*. Frankfurt am Main: 1982, S. 171–210.
- Bourdieu, Pierre: „Die männliche Herrschaft“, Berlin: Suhrkamp 2012, S. 1-76.
- Bourdieu, Pierre: „Sozialer Raum und Klasse“, *Leçon sur la leçon*, Frankfurt: Suhrkamp Verlag 2016, S. 9-46.
- Bourdieu, Pierre: „Was heißt sprechen? Zur Ökonomie des sprachlichen Tausches“, Wien: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung 2005, S. 1-208.

- Butler, Judith: „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay In Phenomenology and Feminist Theory“, *Theatre Journal*, Vol. 40, Band 4, The Johns Hopkins University Press 1988, S. 519-531.
- Craddock, Karen T.: „Black motherhood(s): contours, contexts and considerations“, Ontario: Demeter Press 2015, S.34.
- Eribon, Didier: „Rückkehr nach Reims“, Berlin: Suhrkamp 2016, S. 160-230.
- Eryilmaz, Öngün: „Jenseits von Heimat: Raum im cinéma du métissage in Deutschland und Frankreich“, *Filmische Räume und raumtheoretische Aspekte im Film*, Berlin/Köln: Springer VS 2016, S. 49.
- Farrell, Harmony: „Gender Performativity in Moonlight“, Surrey: University of Surrey 2018, S.1-12.
- Field, Syd: „Das Handbuch zum Drehbuch: Übungen und Anleitungen zu einem guten Drehbuch“, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1991, S. 1-231.
- Fischer, Ralf Michael Fischer: „Filmanalyse“, *Kunsthistorische Arbeitsblätter* 10/2003, Köln: Verlag für Kunst, Theorie & Praxis 2003, S.1-14.
- Gümüşay, Kübra: „Sprache und Sein“, Berlin: Hanser 2021, S. 27-55.
- Hamad, Hannah: „Postfeminism and Paternity in Contemporary US Film: Framing Fatherhood“, Routledge 2017, S. 45.
- Hargreaves, Jennifer: „Sporting Females: Critical Issues in the History and Sociology of Women’s Sport“, London: Routledge 2005, S.23-34.
- Jurt, Joseph: „Die Habitus-Theorie von Pierre Bourdieu“, *LiTheS. Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, Graz: Universität Graz 2010, S. 5-17.
- Keith, Tester, „The Flâneur“, London: Routledge 2014.
- Konzett, Delia Malia: „Black and Blue in Florida: Moonlight’s Poetics of Space and Identity“, *Quarterly Review of Film and Video*, 39/7, Routledge: Taylor and Francis Group 2021, 1515-1535.
- Krützen, Michaela: „Dramaturgie des Films“, Berlin: Fischer Taschenbuch 2004, S. 111.
- Kupers, Terry A.: „Toxic masculinity as a barrier to mental health treatment in prison“, *Journal Of Clinical Psychology*, 61/6, 2005, S. 713-724.
- Lindner, Katharina: „Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema“, London: I.B. Tauris 2017.
- Maparyan, Layli: „The Womanist idea“, New York: Routledge 2012, S. 1-216.
- Massood, Paula: „Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film“, Philadelphia: Temple University Press 2003, S.147.

- McRobbie, Angela: „Feminism and Youth Culture: From Jackie to Just Seventeen“, Basingstoke: Palgrave Macmillan 1990, S.6-8.
- Mennel, Barbara/Fisher, Jaimey: „Spatial Turns: Space, Place, and Mobility in German Literary and Visual Culture“, Stehle, Maria: *Ghetto Filmscapes and the Politics of the Ghetto Film*, Amsterdam: Rodopi 2010, S. 421–46.
- Mouflard, Claire: „Il y a des règles: Gender, Surveillance, and Circulation, *Women in French Studies*, 24/1, 2014, S. 113–126.
- Mouton, Janice: „From Feminine Masquerade to Flâneuse: Agnès Varda’s Cléo in the City“, *Cinema Journal*, 40/2, 2001, S. 3–16.
- Ortner, Sherry B.: „Not Hollywood: independent film at the twilight of the American dream“, Durham: Duke University Press 2013, S. 10-145.
- Pettersen, David: „American Genre Film in the French Banlieue: Luc Besson and Parkour“, *Cinema Journal*, 53/3, 2004, S. 26–51.
- Piekut, Agneta/Valentine, Gill: „Spaces of encounter and attitudes towards difference. A comparative study of two European cities“, *Social Science Research*, University of Sheffield 2017, S. 175–188.
- Railton, Diane/Watson, Paul: „Music Video and the Politics of Representation“, Edinburgh: Edinburgh University Press 2011, Smith, Frances: *Bande de Filles: Girlhood Identities in Contemporary France*, S.58.
- Richard Dyer, „Only Entertainment“, London: Routledge 2002, Frances Smith, *Bande de Filles: Girlhood Identities in Contemporary France*, London: Routledge 2020, S.20.
- Schilcher, Christian: „Der Beitrag von Pierre Bourdieu zur Sozialstrukturanalyse der gegenwärtigen Gesellschaften“, *Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur*, Darmstadt: 2005, S.24.
- Seier, Andrea/Trinkaus, Stephan: „Vom Ausbleiben des Aufstiegs und der Krise als Dauer: Szenen sozialer Im/Mobilität im postmeritokratischen Kino der Gegenwart“, *Gender – Zeitschrift für Geschlecht, Kultur und Gesellschaft*, Heft 3, 2021, S.76.
- Smith, Frances: „Bande des Filles - Girlhood Identities in Contemporary France“, London: Routledge 2020, S. 31.
- Sommerlad, Elisabeth Nora: „Interkulturelle Räume im Spielfilm: Eine filmgeographische Analyse am Beispiel von New York City“, Springer Spektrum: Wiesbaden 2021, S. 321-367.

- Sparks, Richard: „Masculinity and Heroism in the Hollywood 'Blockbuster': The Culture Industry and Contemporary Images of Crime and Law Enforcement“, Oxford: Oxford University Press 1996, S.353.
- Tester, Keith: „The Flâneur“, Routledge: London 2014.
- Voswinkel, Stephan: „Das (schwindende) Versprechen des sozialen Aufstiegs“, *Leistung und Gerechtigkeit – Das umstrittene Versprechen des Kapitalismus*, Weinheim Basel: Beltz Juventa 2017, S. 70.
- Walter, Jessica: „Beyond Shame in Barry Jenkins’s Moonlight“, Berlin: 2016, S.1.
- Zimmermann, Klaus: „Postkoloniale Migration, Jugend und Sprache in Frankreich“, *Neue Romania*, 27, 2003, S. 80.

### Internetquellen:

- Academic dictionaries and encyclopedias: „Habitus (Soziologie)“, [https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/566470#cite\\_note-0](https://de-academic.com/dic.nsf/dewiki/566470#cite_note-0), 19. 02. 2023.
- Bender, Theo: „CinemaScope“, 16. 02. 2022, *Lexikon der Filmbegriffe*, Universität Kiel, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/c:cinemascope-106>, 20. 02. 2023.
- Brunner, Philipp: „Milieustudie“, *Das Lexikon der Filmbegriffe, Universität Kiel*, Kiel: Universität Kiel 2022, [https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:milieustudie-2741\\_27](https://filmlexikon.uni-kiel.de/doku.php/m:milieustudie-2741_27). 03. 2022.
- Fuxjäger, Anton: „Einführung in die Filmfarbenanalyse“, *Filmanalyse.at, tfm – Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Universität Wien, <https://filmanalyse.at/gastbeitraege/farbe/>, 19. 02. 2023.
- Hannah-Jones, Nikole: „From Bittersweet Childhoods to 'Moonlight'“, *New York Times*. 01. 04. 2017, <https://www.nytimes.com/2017/01/04/movies/moonlight-barry-jenkins-tarell-alvin-mccraney-interview.html>, 20. 02. 2023.
- Nastasi, Alison: „'Girlhood' Director Céline Sciamma on Reclaiming Childhood, Casting Her Girl Gang, and How Her Film Mirrors 'Boyhood'“, *Flavorwire*, 30. 01. 2015, <http://flavorwire.com/502100/girlhood-director-celine-sciamma-on-reclaiming-childhood-casting-her-girl-gang-and-how-her-film-mirrors-boyhood>, 20. 02. 2023.
- Quérouil, Manon: „Gangs de filles: elles débarquent à Paris pour le baston“, *Marie Claire*, 2012, <https://www.marieclaire.fr/gangs-de-filles-banlieues-paris-bandes,20161,660728.asp>, 20. 02. 2023.

- Unbekannte:r Autor:in, „Forgotten in the banlieus: Young, diverse and unemployed“, France’s troubled suburbs, *The Economist*, 23. 02. 2013, <https://www.economist.com/europe/2013/02/23/forgotten-in-the-banlieues>, 28. 02. 2023.
- Universität Kiel, „Das Lexikon der Filmbegriffe“, <https://filmlexikon.uni-kiel.de/>, 19. 02. 2023.
- Urban Dictionary, „Trick“, 24. 11. 2009, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=trick>, 20. 02. 2009.

### **Medienverzeichnis:**

- Moonlight, R.: Barry Jenkins, USA 2016.
- Bande de Filles, R.: Céline Sciamma, FR 2014.

## Abstrakt / Abstract

### Deutsch:

Das Filmlexikon der Universität Kiel definiert Milieufilme, bzw. filmische Milieustudien, anhand von mehreren Merkmalen wie Filmrealismus, Darstellung eines sozialen Feldes, Atmosphäre, Orte des Milieus, Sprachjargon oder berufliche Aspekte. Was jedoch nicht berücksichtigt wird, sind geschlechterspezifische Eigenschaften. Daher wurde sich in der vorliegenden Arbeit auf die Geschlechter Mann und Frau beschränkt und mithilfe von zwei Filmen, *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) je mit männlichem Protagonisten und *Bande des Filles* (Céline Sciamma, 2014) mit weiblicher Protagonistin, ein Filmvergleich vorgenommen, der ebendiese Unterschiede verdeutlicht.

Die vorliegende Arbeit widmet sich folglich der Frage, welche Differenzen die beiden Filme aufweisen, wenn soziales Segment, milieuspezifische Orte sowie geschlechterspezifische Aspekte der Sprache oder der Berufe in drei Kapiteln filmwissenschaftlich genauer betrachtet werden. Indem beide Filme individuell analysiert und anschließend miteinander verglichen werden, werden nicht nur die Unterschiede hervorgehoben, sondern auch ein Versuch gewagt, die gegebene Definition des Filmlexikons allgemeingültig zu erweitern und nur gegebenenfalls zwischen den Geschlechtern Mann und Frau zu differenzieren.

Als theoretische Basis dient hierfür die Analyse des Milieus sowie der sozialen Mobilität mithilfe von Pierre Bourdieus Klassen-, Habitus-, sowie Orteffekte-Begriff. Aber auch bei der Analyse von geschlechterspezifischen Aspekten wird mit den Texten des Soziologen rund um das Herrschaftsverhältnis der Geschlechter gearbeitet und mit weiteren Begriffen wie Judith Butlers Performativität oder dem der toxischen Männlichkeit erweitert. Die milieuspezifischen Orte werden mit Gill Valentines und Agneta Piekuts Einteilung der Orte interkultureller Begegnungen genauer betrachtet und schließlich auf beide Filme angewandt. Die Ergebnisse all jener Analysen der Protagonist:innen von *Moonlight* und *Bande des Filles* erweitern so die Definition um gemeinsame Merkmale und veranschaulichen, dass die gegebene Definition des Filmlexikons in ihrer jetzigen Form nur sehr oberflächlich die zuvor genannten Themen abdeckt und definitiv um detaillierte und genderspezifische Aspekte verlängert werden kann.

**English:**

The Film Lexicon of Kiel University defines milieu films, or cinematic milieu studies, on the basis of several characteristics such as film realism, depiction of a social field, atmosphere, locations of the milieu, linguistic jargon or professional aspects. What is not considered, however, are gender-specific characteristics. Therefore, the present work was limited to the genders of male and female and with the help of two films, *Moonlight* (Barry Jenkins, 2016) with a male protagonist and *Bande des Filles* (Céline Sciamma, 2014) with a female protagonist, a film comparison was started that illustrates these very differences.

Consequently, this thesis is dedicated to the question of which differences the two films show when social segment, milieu-specific locations as well as gender-specific aspects of language or professions are examined in more detail in three chapters of film studies. By analyzing both films individually and then comparing them with each other, the differences are not only highlighted, but also an attempt is made to expand the given definition of the film lexicon in a generally valid way and to differentiate between the genders man and woman only if necessary.

Pierre Bourdieu's concept of class, habitus and place effects serve as a theoretical basis for the analysis of the milieu as well as social mobility. But also in the analysis of gender-specific aspects, the texts of the sociologist about relationship of domination between the sexes are applied and expanded with further concepts such as Judith Butler's performativity or that of toxic masculinity. The milieu-specific sites are examined more closely with Gill Valentine's and Agneta Piekut's classification of the sites of intercultural encounters and finally applied to both films. The results of all those analyses of the protagonists of *Moonlight* and *Bande des Filles* thus expand the definition by common characteristics and illustrate that the given definition of the film lexicon in its current form only covers the topics very superficially and can definitely be extended by more detailed and gender-specific aspects.