

Charlotte Amian  
Düsseldorf

## Femizid statt Happy End Die Netflix-Serie *You* als Aushandlungsraum eines gewaltmaskierenden Liebesdispositivs

**Abstract:** In der Netflix-Serie *You* werden Strukturen eines zeitgenössischen Verständnisses von romantischer Liebe sichtbar, die patriarchale Gewalt maskieren. Die Serie handelt von einem erotomanen Stalker und Serienmörder, der seine Gewalt mit normativen Liebeslogiken rechtfertigt. Während *You* somit einerseits gewaltmaskierende Strukturen im Kontext der romantischen Liebe aufdeckt, nutzt die Serie diese gleichzeitig, um eine komplizenhafte Haltung des Publikums hervorzubringen. Das entstehende Spannungsverhältnis schafft einen komplexen Aushandlungsraum, in welchem die Widersprüche und Ambivalenzen eines gewaltmaskierenden Liebesdispositivs greifbar in Relation stehen.

---

**Charlotte Amian** (M.A.) arbeitet als wissenschaftliche Mitarbeiterin in der Abteilung für Medien- und Kulturwissenschaft der Heinrich-Heine-Universität in Düsseldorf, wo sie zuvor ihr Studium in Medien- und Kulturwissenschaft und Medienkulturanalyse absolvierte. In ihrer Forschung beschäftigt sie die machtkritische Auseinandersetzung mit romantischer Liebe. Dabei arbeitet sie mit Ansätzen der Gender und Queer Studies sowie der Hinzuziehung audiovisueller Medien als Denk- und Erfahrungsräume.

## 1. Einleitung

Die US-amerikanische Fernsehserie *You* löst seit ihrer Erstausstrahlung im Jahr 2018 wiederholt öffentliche Debatten über die Romantisierung misogynen Gewalt aus. Die Serie, eine Adaption der gleichnamigen Romanreihe von Caroline Kepnes, wurde zunächst 2018 vom US-Sender Lifetime ausgestrahlt und ab der zweiten Staffel vom Streamingdienst Netflix übernommen. *You* erzählt die Geschichte von Joe Goldberg, einem Serienmörder, der sich obsessiv in verschiedene Frauen verliebt, sie stalkt und manipuliert, um mit ihnen in eine Beziehung zu treten – ein Prozess, der regelmäßig in der Ermordung eines Großteils ihres sozialen Umfelds und schließlich im (versuchten) Femizid gipfelt.

Wie wird Gewalt im Kontext romantischer Liebe in *You* inszeniert? Welche Rolle spielen dabei gesellschaftliche Denk- und Wahrnehmungskonventionen sowie patriarchale Alltagsmythen über Liebe, Begehren und Männlichkeit?

Ausgangspunkt der Analyse ist die Annahme, dass *You* ein ambivalentes Verhältnis zu einem zeitgenössischen Liebesdispositiv aufweist, das einen produktiven Zugang zu dessen gewaltmaskierenden Strukturen im Kontext romantischer Liebe ermöglicht. Während die Serie einerseits gewaltmaskierende Narrative aufdeckt, nutzt sie diese gleichzeitig, um eine komplizenhafte Haltung des Publikums hervorzubringen. In diesem Spannungsverhältnis eröffnet sich ein komplexer Aushandlungsraum, in dem die Widersprüche und Ambivalenzen eines gewaltmaskierenden Liebesdispositivs greifbar in Relation stehen.

## 2. Liebesdispositiv

Liebe ist allgegenwärtig – in Romanen, Fernsehserien, Liedern, Alltagsgesprächen, Lebensentwürfen und gesetzlichen Regelungen. Was unter dem Begriff verstanden wird, scheint dabei häufig keiner weiteren Erklärung zu bedürfen. Wenn Joe Goldberg von Liebe spricht, tut er dies mit überzeugter Selbstverständlichkeit: „I love you. And loving someone means you'll do anything for them.“<sup>1</sup> Ohne weiteren Kontext würden viele Personen Joes Aussage über die Liebe vermutlich zustimmen. In *You* ist das Zitat jedoch in einer Szene platziert, in der Joe seiner Partnerin Beck, die er in einem Glaskäfig gefangen hält, eine kleine Kiste mit Überresten seiner Morde und Gewalttaten offenbart. Ihr Blick fällt auf mehrere Handys, die Zähne ihres Ex-Partners, den Schmuck ihrer Vorgängerin und ihre

<sup>1</sup> „Bluebeard's Castle“: 00:08:37-00:08:42.

eigene gestohlene Unterwäsche. Sie gerät in Panik, als sie erkennt, was Joe vermeintlich im Namen der Liebe getan hat.

Akademische Versuche, Liebe zu erfassen, zeigen, dass eine eindeutige und umfassende Definition des Begriffs nicht möglich ist. Zahlreiche Ansätze und Theorien beleuchten unterschiedliche Teilaspekte des Phänomens, vermögen es jedoch nicht, dieses in seiner Gesamtheit zu erklären, wie Michael Gratzke zusammenfasst.<sup>2</sup> bell hooks verortet die Grundlage der Definitionsschwierigkeit in einer Mystifizierung des Liebesbegriffs.<sup>3</sup> Anstelle des Vorhabens, die Fülle der Potentialität der Liebe zu erfassen, schlägt Gratzke angelehnt an die Sprechakttheorie eine Analyse von *love acts* vor:

Love acts, like speech acts, do not have any mysterious powers. They simply take place within a normative framework which makes certain acts – such as saying ‘I love you’ – intelligible.<sup>4</sup>

Welche Handlungen als *love acts* geäußert und verstanden werden, sei dabei abhängig vom soziohistorischen Kontext des Akts, der zwingend berücksichtigt werden muss.<sup>5</sup> Hierfür zieht Gratzke Michel Foucaults Dispositivbegriff hinzu, den er auf die Liebe anwendet. Nach Gratzke umfasst das Liebesdispositiv (*love dispositif*):

love norms, love institutions, love theory, all speech acts and practices generated by and in the name of love, as well as the material conditions, such as the gendered division of reproductive labour, and even oxytocin levels in people who experience love. None of these in isolation suffice to understand or explain ‘love’. Together they produce and reproduce everything we experience or represent as love.<sup>6</sup>

Eine zentrale Grundannahme dieser Arbeit ist, dass das in der Serie abgebildete zeitgenössische Liebesdispositiv gewaltmaskierende Strukturen beinhaltet. Narrativen Momenten, in denen Joes Gewalt als solche sichtbar wird und zugleich innerhalb einer gesellschaftlichen Liebeslogik eine gewisse Intelligibilität als *love act* besitzt, ist somit ein dekonstruktives Potenzial zuzusprechen. Andererseits funktioniert die Intelligibilität seines Liebesverständnisses gleichzeitig als Werkzeug, um eine empathische Bindung des Publikums zum Protagonisten zu stärken und seine Gewaltakte als *love acts* zu maskieren.

<sup>2</sup> Vgl. Gratzke 2017.

<sup>3</sup> Vgl. hooks 2001: 4.

<sup>4</sup> Gratzke 2017.

<sup>5</sup> Vgl. ebd.

<sup>6</sup> Ebd.

### 3. Komplizenschaft

*You* weist diverse formale Strukturen auf, die zur Etablierung einer Komplizenschaft der Rezipient\_innen mit Joes Gewalt beitragen. So wird Joe wiederholt als handlungstreibende Figur inszeniert, während die Darstellung der Frauen, die er begehrt, eng an seinen voyeuristischen Blick geknüpft ist, der sie fetischisiert und objektifiziert. Die hervorgebrachten Blickdynamiken und Identifikationsangebote der Serie lassen sich weitgehend mit Laura Mulveys Konzept des Male Gaze beschreiben,<sup>7</sup> der sich hier als Strategie der ästhetischen Einschreibung einer patriarchalen Komplizenschaft in den Rezeptionsprozess verstehen lässt.

Ähnliche Strukturen lassen sich auf diversen Ebenen identifizieren. Mit dem Modell der *Structure of Sympathy* dezentralisiert Murray Smith das Konzept von filmischer Identifikation, indem er von einer komplexen Struktur mit konstitutiven Substrukturen der Kategorien *Recognition*, *Alignment* und *Allegiance* ausgeht. *Recognition* bezeichnet dabei jene Strukturen, die dazu führen, dass ein Charakter als solcher erkannt und durch die Zuschauenden konstruiert werden kann; *Alignment* bezeichnet den Zugang, den das Publikum auf räumlich/zeitlicher Ebene sowie auf gedanklich/emotionaler Ebene zur Erfahrungswelt eines Charakters hat; *Allegiance* bezeichnet Strukturen, die zur moralischen Bewertung eines Charakters beitragen.<sup>8</sup> In der Serie liegt ein umfassendes *Alignment* mit Joe vor. Das Publikum erhält z. B. durch ein Voiceover, das als Gedankenfluss codiert ist, einen vermeintlich tiefen Einblick in Joes Innenleben. Häufig spiegelt die Kameraführung Joes Gedankenprozesse wider. Der Zugang zur diegetischen Welt ist sichtbar an Joes Wahrnehmung geknüpft. Jason Mittell stellt heraus, dass ein intensives *Alignment* bei der Erzeugung einer *Allegiance*-Struktur mit Antiheld\_innen besonders wirksam ist:

alignment and elaboration are key components of our allegiance to an antihero — the more we know about a character through revelations of backstory, relationships, and interior thoughts, the more likely that we will come to regard them as an ally in our journey through the storyworld.<sup>9</sup>

In *You* bietet das ausgeprägte *Alignment* jedoch zusätzlich die Grundlage für eine Reihe von Irreführungen der Rezipierenden. Subtil oszilliert das Gezeigte zwischen einer Codierung als Joes unmittelbare Wahrnehmung und als damit kontrastierte neutrale Abbildung der Realität. Blickperspektiven widersprechen Raumpositionen, stellen das Dargestellte in Frage und verhindern eine stabile

<sup>7</sup> Vgl. Mulvey 1992: 46–57.

<sup>8</sup> Vgl. Smith 1995: 75.

<sup>9</sup> Mittell 2015: 144.

Orientierung in der diegetischen Welt. Dadurch, dass nicht eindeutig zwischen den unterschiedlichen Modi unterschieden werden kann, wird dem Publikum eine eindeutig von Joe abgegrenzte Konstruktion der Erzählung und Immersion in die Diegese verwehrt.

Narrative Muster intensivieren die Etablierung komplizierter Haltungen: Flashbackszenen zu traumatischen Erlebnissen in Joes Kindheit setzen dem kritischen Blick auf Joe, nach Szenen, in denen er besonders gewaltvoll handelt, gezielt einen auf Mitgefühl und Verständnis ausgelegten Informationsfluss entgegen. Zugleich individualisiert die Inszenierung seiner Gewalt als Symptom einer spezifischen Verkettung traumatischer Ereignisse diese und lenkt so von einer gesellschaftlichen Kontextualisierung ab. Joes Gewaltakte werden zudem wiederholt in Relation zu den Gewaltakten männlicher Antagonisten inszeniert, die ein normativeres Bild von patriarchalem Machtmissbrauch verkörpern: Neben der häuslichen Gewalt des alkoholisierten Nachbarn oder der sexualisierten Gewalt, die ein prominenter Comedian gegen minderjährige Mädchen verübt, wird Joes Gewalt im Kontext seiner gedanklichen Ausführungen, seiner traumatischen Hintergründe und seiner Verliebtheit als komplex, unvermeidlich und heroisch relativiert. Verweise auf vergangene narrative Auslassungen machen Joes Rolle als unzuverlässiger Erzähler wiederholt selbstreflexiv zum Gegenstand der Rezeption. Joes selbstkritische Einsicht, die zu einer vermeintlichen Veränderung seines Verhaltens führt reifiziert jedoch prompt seine Zuverlässigkeit.

Indem *You* einen verzerrten, widersprüchlichen und uneindeutigen Zugang zur diegetischen Welt erzeugt, der gewaltmaskierende, patriarchal-komplizenhafte Strukturen aufweist, spiegelt die Serie formal, narrativ und ästhetisch einen patriarchal organisierten gesellschaftlichen Weltzugang. Diese Dopplung enthält sowohl das Potenzial zur Intensivierung der Gewaltmaskierung und -romantisierung in der Rezeption, als auch zur Dekonstruktion der dargestellten Naturalisierungen.

#### 4. Liebesmythen

Als weiterer Analysebegriff wird der Mythos nach Roland Barthes als Instanz der Verankerung historischer Wahrheiten einer Gesellschaft hinzugezogen. Durch die Untersuchung unterschiedlicher Alltagsmythen entwickelt Barthes eine Theorie des Mythos als „entpolitisierte Rede“<sup>10</sup> und semiologisches System:

<sup>10</sup> Barthes 2012: 295.

Der Mythos ist ein System der Kommunikation, eine Botschaft. Man ersieht daraus, daß der Mythos kein Objekt, kein Begriff und keine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form.<sup>11</sup>

Die Gegenstände des formal definierten Mythos sind entsprechend unbegrenzt.<sup>12</sup> Die Grundlage des Mythos ist stets historisch: ein Mythos kann nicht etwa auf der „Natur“ der Dinge<sup>13</sup> beruhen.<sup>14</sup> Vielmehr besteht die Funktion des Mythos darin, dem Historischen den Anschein der Natürlichkeit zu verleihen.<sup>15</sup> Ohne seine Gegenstände zu verbergen, deformiert der Mythos vielmehr ihren Sinn.<sup>16</sup> Laut Barthes ist es demnach „der Verlust der Historizität der Dinge, der den Mythos ausmacht. Die Dinge verlieren in ihm die Erinnerung daran, daß [sic!] sie hergestellt worden sind.“<sup>17</sup> Der Mythos erzeugt damit einen Eindruck der Unveränderlichkeit<sup>18</sup> und Widerspruchlosigkeit<sup>19</sup> der Welt. Damit geht einher, dass der Mythos die jeweiligen ihm zugrundeliegenden Politiken mittels Naturalisierung maskiert.<sup>20</sup> Für die Analyse der Serie *You* im Kontext des Liebesdispositivs ist die Analyse von Mythen relevant, die historische, gesellschaftliche Wahrheiten über romantische Liebe, Gewalt und Geschlechterrollen naturalisieren, die in der Serie wirksam sind.

Wie Tricia Clasen am Beispiel der Filmreihe *Twilight* beschreibt, sind Liebesmythen für gesellschaftliche Vorstellungen davon, was Liebe bedeutet, zentral:

Myths [...] drive our sense of what it means to be in a love relationship, who our potential partners are, and the kinds and amounts of conflict that are ideal aspirations.<sup>21</sup>

Indem Liebesmythen Qualitäten des Gefühls, Kommunikationsformen, Beziehungsformen, die Wahl der Partner\_innen und die Gestaltung der Beziehung vorgeben, naturalisieren und festigen sie gesellschaftliche Normen und Machtstrukturen. Sara Ahmed analysiert, wie in einer heteronormativen Partner\_innenwahl diverse gesellschaftliche Normen miteinander verflochten sind:

The couple should be ‘a good match’ (a judgement that often exercises conventional class and racial assumptions about the importance of ‘matching’ the

<sup>11</sup> Ebd.: 251.

<sup>12</sup> Vgl. ebd.: 251.

<sup>13</sup> Vgl. ebd.: 252.

<sup>14</sup> Vgl. ebd.: 252.

<sup>15</sup> Vgl. ebd.: 295.

<sup>16</sup> Vgl. ebd.: 267–69.

<sup>17</sup> Vgl. ebd.: 295.

<sup>18</sup> Vgl. ebd.: 311.

<sup>19</sup> Vgl. ebd.: 296.

<sup>20</sup> Vgl. ebd.: 278.

<sup>21</sup> Clasen 2010: 121.

backgrounds of partners) and they should exclude others from the realm of sexual intimacy (an idealisation of monogamy, that often equates intimacy with property rights or rights to the intimate other as property). Furthermore, a heterosexual coupling may only approximate an ideal through being sanctioned by marriage, by participating in the ritual of reproduction and good parenting, by being good neighbours as well as lovers and parents, and by being even better citizens.<sup>22</sup>

Wie Barthes erklärt, führen Mythen zur Maskierung der Historizität ihres Inhalts.<sup>23</sup> Es lässt sich also ableiten, dass die von Ahmed beschriebenen historischen, politischen Ideale im Kontext der Liebe<sup>24</sup> durch Liebesmythen naturalisiert werden. Liebesmythen erzeugen die gesellschaftliche Annahme, die aufgeführten (und viele weitere) Phänomene entsprängen einer Natur der Liebe an Stelle historischer Werte und Normen.

#### 4.1 Stellenwert der Liebe und Seelenverwandtschaft

Ein Liebesmythos, der für die Analyse von *You* von zentraler Bedeutung ist, besteht in dem hohen normativen Stellenwert, welcher der romantischen Liebe zugeschrieben wird. Roach betont, dass romantische Erzählungen für viele Menschen ein Kernelement der Lebensgestaltung und die darin verhandelten Fragen sinnstiftend und zentral für die Rezipient\_innen sind.<sup>25</sup> Simon May diagnostiziert eine zunehmend exzessive kollektive Erwartung an die romantische Liebe:

[W]e expect love to be a secular journey for the soul, a final source of meaning and freedom, a supreme standard of value, a key to the problem of identity, a solace in the café of rootlessness, a desire for the worldly and simultaneously a desire to transcend it, a redemption from suffering, and, a promise of eternity. Or all of these at once. In short: love is being overloaded.<sup>26</sup>

Der normativ hohe Stellenwert der romantischen Liebe kann einerseits selbst als mythisch verankert, andererseits als konstitutives Element der Mythenproduktion verstanden werden. Die kulturelle Bedeutung romantischer Narrative trägt zu ihrem mythischen Status bei, während der Liebesmythos wiederum den hohen Stellenwert der romantischen Liebe naturalisiert.

Auch in *You* stellt Joes Priorisierung der romantischen Liebe die Grundlage der Erzählung sowie Rechtfertigungen seiner Gewaltakte dar. Die Tatsache, dass Joes

<sup>22</sup> Ahmed 2004: 149.

<sup>23</sup> Vgl. Barthes, 2012: 278.

<sup>24</sup> Vgl. Ahmed 2004: 149.

<sup>25</sup> Vgl. Roach 2010.

<sup>26</sup> May 2011: 239.

Leben sich nahezu ausschließlich um romantische Liebe dreht, ist durch die mythische Verankerung des hohen Stellenwerts der romantischen Liebe unauffällig. Dass er bereit ist, andere Menschen zu töten, um seine Partnerin zu schützen und ihre vermeintlichen Interessen zu vertreten, lässt sich durch die intelligible Priorisierung seiner romantischen Beziehung zu einem gewissen Grad als legitim darstellen.

Die hohe Priorität, die romantische Liebe in Joes Leben einnimmt, geht mit entsprechend hohen Erwartungen an seine Partnerin einher, deren Enttäuschung wiederholt zum Auslöser seiner Femzide wird. Trotz der Wiederholungsstruktur seiner Beziehungen, hält Joe dabei an dem romantischen Mythos fest, dass es für jeden Menschen eine\_n einzige\_n Seelenverwandte\_n gibt: „I’m not a maybe. I’m the One,“<sup>27</sup> verspricht er Beck im Voiceover. Roach bezeichnet diesen Mythos als Kernelement des romantischen Narrativs: “[F]ind your One True Love—your one-and-only—and live happily ever after.”<sup>28</sup> In der Serie *You* wird die vermeintliche Seelenverwandte von Joe mit der Bezeichnung „you“ als direkte Anrede in seinem inneren Monolog gekennzeichnet. Meist identifiziert er seine vermeintliche wahre Liebe aus der Ferne. Die vermutete Seelenverwandtschaft dient Joe darauffolgend als Grundlage, jegliche Mittel seiner Versuche, eine Beziehung herzustellen, zu legitimieren.

#### 4.2 Schmerzen und Heilung im Rahmen der Liebe

Ein weiterer gewaltmaskierender Liebesmythos, der für die Analyse der Serie relevant ist, besteht in der Vorstellung, dass Liebe weh tut oder zu schmerzhaften Grenzüberschreitungen führt. Zahlreiche mediale Inszenierungen einer natürlichen schmerzhaften Dimension der romantischen Liebe spiegeln diesen Mythos wider. Natasha Mulvihill bezeichnet die Bereitschaft, im Kontext romantischer Liebe Schmerzen zu erleiden, als „freiwilligen Masochismus“ (*voluntary masochism*),<sup>29</sup> der popkulturell normalisiert wird:

A recurrent cultural trope in Western culture is that ‘real’ love hurts. Great love affairs are tempestuous: they can involve suffocating intensity, emotional and perhaps physical pain. The giddy see-saw of highs and lows can hollow out one or both partners, yet, it is believed, also makes them whole.<sup>30</sup>

Liebe scheint dabei an der Intensität der Gefühle gemessen zu werden, seien diese noch so schmerzhaft. Madalena Grobbelaar und Eyal Gringart zeigen anhand des Beispiels der „Bindung Isaaks“, dass auch in der Bibel ein ähnliches

<sup>27</sup> „Maybe“: 00:09:56-00:10:03.

<sup>28</sup> Roach 2010.

<sup>29</sup> Mulvihill 2021: 26.

<sup>30</sup> Ebd.: 15.

Liebesverständnis besteht. Hiervon leiten sie ein kulturelles Liebesverständnis ab, das über spezifisch religiöse Kontexte hinaus gültig ist:

Firstly, loving does not limit behaviours and expressions towards loved ones to the positive and endearing. Secondly, people accept, at least in relation to God, the most extreme forms of abuse as congruent with Godly love. This concept seems to hold similarly in many interpersonal abusive relationships and suggests that, at least for some, there is no contradiction between loving, suffering abuse, and/or inflicting it.<sup>31</sup>

In *You* stellt ein kulturelles Verständnis von Liebe, das Schmerz und Grenzüberschreitungen im Kontext romantischer Liebe naturalisiert, einen wichtigen Eckpfeiler von Joes Logik dar. Dies zeigt sich besonders deutlich in Joes seltenen romantischen Beziehung, in denen er keine Obsession für seine Partnerin entwickelt. Als die Beziehung mit Beck scheitert, geht Joe kurzzeitig eine Beziehung mit Karen ein, beendet diese jedoch, da ihm etwas in der Beziehung fehlt. Im Laufe des Trennungsgesprächs äußert er im Voiceover immer wieder die Erwartung, dass sie ihm eine Ohrfeige geben wird. Die ausbleibende Gewalt scheint die von Joe empfundene fehlende Gefühlsintensität und Leidenschaftslosigkeit der Beziehung zu bestätigen.<sup>32</sup> Im Umkehrschluss werden seine schmerzhaften, obsessiven und zu Gewalt führenden Beziehungen als besonders leidenschaftlich und tiefgreifend aufgewertet. Schmerz und Gewalt werden dabei als Zeichen von Liebe eingeordnet.

Die mythische Naturalisierung schmerzhafter Liebe steht in einer komplexen Beziehung zu einem weiteren wichtigen Liebesmythos: Romantische Erzählungen zeigen häufig, dass Paaren, die sich lieben, ein Happy End zusteht, bei dem jeder Schmerz durch die Liebe geheilt und jede Schwierigkeit überwunden sein wird.<sup>33</sup> Roach bezeichnet diesen Liebesmythos als kulturellen Glauben an eine von der Liebe ausgehende Wiederauferstehungskraft:

The love of a good woman (or man, or God, or Son of God) heals all wounds, forgives all sins stretching back to the stain of original sin, resurrects a dead man, saves a lost soul, integrates false persona and true self, can make a real man—or real woman—out of you.<sup>34</sup>

Der Mythos, den Roach beschreibt, erzeugt ein Bild der romantischen Liebe als transformativen Prozess, der Heilung garantiert. Claire Mortimer beschreibt, dass die Erzählung eines Mannes, der durch die Liebe zu einem „fully functioning,

<sup>31</sup> Grobbelaar und Gringart 2023: 87.

<sup>32</sup> „You Got Me, Babe“: 00:37:05-00:39:02.

<sup>33</sup> Vgl. Roach 2010.

<sup>34</sup> Ebd. 2010.

emotionally intelligent adult [...]“<sup>35</sup> heranwächst ein klassisches Motiv der zeitgenössischen Liebeskomödie ist.<sup>36</sup> Wie Roach beschreibt, ist es dabei ein typisches Motiv romantischer Narrative, alle Wunden aus Beziehungskonflikten durch ein aus der inhärenten Heilungskraft der Liebe hervorgehendes Happy End zu genesen.<sup>37</sup>

Sally A. Lloyd und Beth C. Emery argumentieren, dass derartige kulturelle Vorstellungen von Liebe dazu beitragen, dass heterosexuelle Frauen sich auch im Fall von wiederholter gegen sie gerichteter Partnerschaftsgewalt oftmals als verantwortlich für die Beziehungspflege und den gewalttätigen Partner betrachten und glauben, dass ihre Liebe alle Probleme überwinden kann: „[I]f she tries hard enough, love will conquer all.“<sup>38</sup> Grobbelaar und Gringart betonen, dass auch idealisierte Vorstellungen über die Unbegrenztheit und Bedingungslosigkeit der Liebe etablierte Liebesmythen darstellen,<sup>39</sup> wodurch dieser Effekt noch verstärkt wird. Das Ineinandergreifen von Liebesmythen erzeugt einen gewaltmaskierenden und aufrechterhaltenden Liebesbegriff, durch welchen die Vorstellung naturalisiert wird, dass wahre Liebe weh tut, jedoch auch alle Schmerzen heilen kann, an keine Bedingungen geknüpft ist und nie endet.

Auch für Joe ist die Aussicht auf die Heilungskraft der Liebe und der Glaube, dass die wahre Liebe all seine Probleme lösen kann, eine wichtige Grundlage seines Liebesverständnisses. “I have to believe love conquers all and if you love me, it’s only a matter of time,”<sup>40</sup> sagt er im Voiceover, während er gegen seine Zweifel an der Beziehung zu Beck ankämpft. Der Glaube an das Transformations- und Heilungspotenzial der Liebe führt wiederholt dazu, dass Joe sein Glück und seinen persönlichen Heilungsprozess indirekt in der Verantwortung seiner Partnerin sieht, indem er davon ausgeht, dass diese Prozesse im Falle der wahren Liebe automatisch gewährleistet sind. Wenn er bemerkt, dass seine Partnerin nicht dazu in der Lage ist, ihm eine nachhaltige umfassende Heilung zu ermöglichen, stellt er die Beziehung infrage, was wiederholt zum Femizid führt.

## 5. Romantische Helden und patriarchale Männlichkeiten

Sera Gamble, die Showrunnerin der Serie, beschreibt im Interview mit *92nd Street*, dass ein wichtiger Aspekt der Serie für sie in der kritischen Auseinandersetzung

<sup>35</sup> Mortimer 2010: 46.

<sup>36</sup> Vgl. Ebd.: 46.

<sup>37</sup> Vgl. Roach 2010.

<sup>38</sup> Lloyd und Emery 2000: 27.

<sup>39</sup> Vgl. Grobbelaar und Gringart 2023: 92.

<sup>40</sup> „Bluebeard’s Castle“: 00:23:16-00:23:25.

mit den Auswirkungen patriarchaler Narrative auf Jungen und Männer besteht.<sup>41</sup> Im Folgenden werden romantische Männlichkeitsbilder analysiert, die sowohl für Joes Selbstverständnis als auch die Inszenierung seiner Figur relevant sind. Dabei wird einerseits untersucht, welche naturalisierten Denkmuster durch die Darstellung der Serie dekonstruiert werden und wie ebendiese Denkmuster gleichzeitig genutzt werden, um eine empathische Publikumsbindung zu Joe zu etablieren.

### 5.1 Joe als moderner Kavalier

Joes scheinbar respektvoller und charmanter Umgang mit Frauen entspricht weitgehend den traditionellen Regeln, die gesellschaftlich vom Männlichkeitsideal des Kavaliers erwartet werden: Joes Fassade ist kultiviert, charmant, modisch gekleidet, gepflegt, entschieden, respektvoll, aufrichtig, reflektiert, höflich, interessiert, selbstbewusst und dennoch bescheiden. „No bullshit, classic, even, old-school, and secretly better than all those crazy trying-too-hard ones,“<sup>42</sup> beschreibt ihn Beck.

Im Duden wird „Kavalier“ als „Mann, der besonders Frauen gegenüber taktvoll, hilfsbereit und höflich ist und dadurch angenehm auffällt“<sup>43</sup> definiert. Indem die klassische Männlichkeitsrolle des Kavaliers sich insbesondere durch ein respektvolles Verhalten Frauen gegenüber auszeichnet, steht sie inhärent in einem relationalen Verhältnis zu anderen Männlichkeiten, die kein respektvolles Verhalten gegenüber Frauen aufweisen. Die Hervorhebung der Besonderheit des Kavaliers betont damit gleichzeitig eine offen misogyne Norm, von der der Kavalier sich abhebt. Es ist schlüssig, dass angesichts einer zunehmend gesellschaftlich verbreiteten Kritik an typischen patriarchal-männlichen Verhaltensweisen, die in der zeitgenössischen Umgangssprache oftmals als „toxische Männlichkeit“ bezeichnet werden,<sup>44</sup> eine moderne Version des Kavaliers sich durch seine explizite Atoxizität auszeichnet. Carol Harrington beschreibt, dass das Konzept von toxischer Männlichkeit seit seiner weiten Verbreitung im allgemeinen Sprachgebrauch um 2017<sup>45</sup> einer post-feministischen, neoliberalen Logik entsprechend patriarchale Problematiken auf die Vergangenheit verlagert.<sup>46</sup> Sexismus wird durch den Begriff als negative Eigenschaft einzelner Männer individualisiert,<sup>47</sup> wobei oftmals marginalisierte Männer von dieser Zuschreibung

<sup>41</sup> Vgl. *The 92nd Street Y*, New York 2020: 00:26:12-00:26:20.

<sup>42</sup> „The Last Nice Guy in New York“: 00:40:56-00:41:03.

<sup>43</sup> o. V. (o. J.): „Kavalier“. *Duden*.

<sup>44</sup> Vgl. Harrington 2021: 346.

<sup>45</sup> Vgl. ebd.: 346.

<sup>46</sup> Vgl. ebd.: 350.

<sup>47</sup> Vgl. ebd.: 346.

betroffen sind<sup>48</sup>. Ronald F. Levant und Shana Pryor sehen die Gefahr im Begriff „toxische Männlichkeit“ darin, dass er im Umkehrschluss eine nicht-toxische Männlichkeit impliziert, wodurch inhärente Problematiken des Konzepts von Männlichkeit verkannt werden.<sup>49</sup>

Während Joes Misogynie angesichts seiner Gewalttaten einerseits unbestreitbar ist, lehnt er eine bestimmte Art von misogynem männlichem Verhalten gleichzeitig vehement ab. Andere männliche Charaktere werden von Joe für ihr offensichtlich misogynen Verhalten bestraft und bezeugen seine vermeintlich antisexistische Haltung. In einer Flashback-Szene bittet Joe, als Weihnachtsmann verkleidet, seine Partnerin Candace sich auf seinen Schoß zu setzen. Er unterbricht sich selbst und sagt, sein Witz sei so gruselig gewesen, dass er sich am liebsten selbst mit Pfefferspray besprühen würde.<sup>50</sup> Joe nutzt seine vermeintliche Selbstreflexion wiederholt als Demonstration, um den Frauen in seiner Umwelt zu zeigen, dass er keine Gefahr für sie darstellt. Kathleen Rowe analysiert die patriarchale Dimension der in zeitgenössischen Liebeskomödien häufig vertretenen Figur des scheinbar reflektierten melodramatisierten Mannes, dessen feminin konnotierten Charakterzüge nur eine vermeintliche Subversion rigider Geschlechterrollen darstellt. Indem die Figur ihre Sensibilität nutzt, um der Heldin gegenüber als überlegen aufzutreten, und sie über weiblich konnotierte Themenbereiche zu belehren, reproduziert sie patriarchale Machtverhältnisse.<sup>51</sup> Dies lässt sich auf Joes Verhalten übertragen, denn seine Ablehnung von hegemonialer Männlichkeit geht mit einer Ignoranz für seine eigene gesellschaftliche Position einher: Während er geringschätzig einem Gespräch zwischen Beck und ihren Freundinnen über eine Dating Show zuhört bezeichnet er sich im Voiceover als „only real feminist“<sup>52</sup> und zeigt, dass er Frauen verachtet, sofern sie nicht seinem bestimmten Idealbild entsprechen. Joes tendenziell weiblich konnotierten Eigenschaften wie zum Beispiel seine scheinbare Sensibilität und sein tiefer Wunsch nach Liebe und Romantik maskieren seine Misogynie und können somit als Mittel betrachtet werden, männliche Dominanz aufrechtzuerhalten.

Durch die feministische Rhetorik, die Joe wiederholt nutzt, um sich von anderen Männern abzugrenzen und die durch seine Inszenierung als Kavalier verstärkt wird, wird seine patriarchale Ideologie selbst angesichts der von ihm ausgeübten seriellen Femizide weitgehend maskiert.

<sup>48</sup> Vgl. ebd.: 348.

<sup>49</sup> Vgl. Levant und Pryor 2020: 28.

<sup>50</sup> „Candace“: 00:11:37-00:11:57.

<sup>51</sup> Vgl. Rowe 1995: 197.

<sup>52</sup> „Living with the Enemy“: 00:03:05-00:03:09.

## 5.2 Joe als Held einer Liebeskomödie

Der Serie *You* wird auf der Streaming-Plattform Netflix das Genre „Thriller“ und zudem die Attribute „Psychological“ und „Dark“ zugeordnet.<sup>53</sup> Während die Serie einerseits immer wieder entsprechende genretypische Elemente aufweist, orientiert sich ihre visuelle und erzählerische Gestaltung zugleich stark an der Ästhetik der Liebeskomödie. Im Voiceover bezieht Joe die Realität wiederholt auf Filme und rahmt seine Handlungen durch den Bezug auf romantische Narrative. „I bet Harry never had to do this for Sally,“<sup>54</sup> sagt Joe im Voiceover, während er sich unter dem Bett der besten Freundin seiner Partnerin versteckt und verortet sein gewaltvolles Handeln durch den intertextuellen Bezug im Kontext klassischer Liebesgeschichten.

Indem er sich und Beck mit den Protagonist\_innen des Liebeskomödienklassikers *Harry und Sally* vergleicht, wird deutlich, dass er seine Übergriffe als Ausdruck romantischer Hingabe interpretiert. „There’s not a line I wouldn’t cross for you,“<sup>55</sup> entgegnet er Beck, als sie ihn später mit seinen Gewalttaten konfrontiert, in der Hoffnung, dass sie diese als Beweis seiner Liebe und Ausdruck seiner Eignung als Partner versteht. bell hooks beschreibt das Regelbrechen als konstitutives Element normativer Männlichkeit:

The very concept of 'being a man' and a 'real man' has always implied that when necessary men can take action that breaks the rules, that is above the law.<sup>56</sup>

Vor dem Hintergrund des beschriebenen Männlichkeitsbildes erscheint Joes Schlussfolgerung, dass seine Gewalttaten im Namen der Liebe ihn zu einem besonders guten Mann machen, folgerichtig innerhalb der Logik hegemonialer Männlichkeit.

Paradoxerweise steht Joes übergriffiges Verhalten sowie seine sexistischen inneren Monologe und überhöhten Interpretationen alltäglicher Interaktionen bis zu einem gewissen Grad nicht im Widerspruch zu etablierten Mustern der Figurenrolle der Romcom-Heldenfigur, mit der er sich schmückt. Claire Mortimer betont, dass am Beginn der Dynamik zwischen den Protagonist\_innen in Liebeskomödien trotz gegenseitiger Anziehung<sup>57</sup> oftmals eine scheinbar unüberbrückbare Gegensätzlichkeit steht.<sup>58</sup> Der Held der Liebeskomödie tritt dabei nicht selten als Gegenspieler der Heldin auf, stellt ihr Werteverständnis infrage,<sup>59</sup> gefährdet ihren

<sup>53</sup> O. V. (o. J.): „You - Du wirst mich lieben“. *Netflix*.

<sup>54</sup> „Amour Fou“: 00:30:07-00:30:11.

<sup>55</sup> „Bluebeard’s Castle“: 00:40:05-00:40:11.

<sup>56</sup> hooks 2001: 37-38.

<sup>57</sup> Vgl. Mortimer 2010: 70.

<sup>58</sup> Vgl. ebd.: 66.

<sup>59</sup> Vgl. ebd.: 45.

beruflichen Erfolg oder ihre bestehende Beziehung oder erscheint aufgrund seiner ausgeprägten Männlichkeit als potenzielle Bedrohung.<sup>60</sup> Die explizit inszenierten Charakterschwächen des Romcom-Helden verstärken dabei den Glauben an sein Entwicklungspotenzial sowie die Hoffnung auf seine Transformation im Verlauf der Liebesbeziehung.<sup>61</sup> Wo jedoch die Grenze verläuft, die solche Schwächen nicht überschreiten dürfen, um den Helden weiterhin als begehrenswerten Partner erscheinen zu lassen, bleibt undefiniert.

In *You* werden diese Grenzverläufe herausgefordert. Joe bezieht sich wiederholt auf Narrative der romantischen Komödie, in denen übergriffiges Verhalten romantisch umgedeutet oder legitimiert wird. Als Beck ihn beim Einbruch überrascht, kommentiert er im Voiceover: „I’m not worried. I’ve seen enough romantic comedies to know guys like me are always getting into jams like this.“<sup>62</sup> und verweist damit explizit auf die Normalisierung grenzüberschreitender Akte im Genre. Prominente Beispiele hierfür finden sich in klassischen Romance-Filmen wie *Love Actually*, *Say Anything* oder *The Notebook*, in denen männliche Protagonisten mit Grenzüberschreitungen und hartnäckigem Verhalten romantischen Erfolg erzielen. Wie Mark Rubinfeld herausstellt, werden Grenzverletzungen somit narrativ belohnt und als Ausdruck von Liebe inszeniert und legitimiert.<sup>63</sup>

Nach der Trennung von Karen läuft Joe zu Becks Wohnung, um sie zurückzugewinnen. Im Voiceover imaginiert er sich dabei als Filmheld:

This is it. This is that moment in the movie, this is when I run through the rain to win you back. Ok it’s not raining, but it is the run through the rain.<sup>64</sup>

Seine Betonung verweist auf die Geläufigkeit und narrative Signifikanz des Filmmotivs, auf das er sich bezieht. Da Beck seine gerufene Liebeserklärung durch das geschlossene Fenster nicht hört, entscheidet er sich, statt zu klingeln, als romantische Geste Steinchen an ihr Fenster zu werfen. Der Stein zerbricht jedoch ihre Scheibe und Beck schreit erschrocken auf. Das vermeintliche Missgeschick offenbart die aggressive Dimension der gesellschaftlich romantisierten Geste. Die zerbrochene Scheibe steht als visuelle gewaltvolle Markierung zwischen Joe und Beck. Der Bruch trennt und verzerrt, ermöglicht jedoch zugleich den romantischen Austausch, womit die visuelle Metapher die konstitutiven kulturellen Ambivalenzen der romantischen Situation symbolisiert. Trotz Becks anfänglicher Skepsis überzeugt Joe sie davon, dass sie zusammengehören und sie werden

<sup>60</sup> Vgl. ebd.: 52.

<sup>61</sup> Vgl. ebd.: 46.

<sup>62</sup> „Pilot“: 00:28:12-00:28:17.

<sup>63</sup> Rubinfeld 2001: 4.

<sup>64</sup> „You Got Me, Babe“: 00:39:05-00:39:14.

wieder ein Paar,<sup>65</sup> wie es für das Narrativ des hartnäckigen Verehrers in Liebeskomödien üblich ist.<sup>66</sup>

## 6. Die Serie *You* als Aushandlungsraum

Die Untersuchung der Darstellung von Gewalt im Kontext romantischer Liebe in der Serie *You* zeigt, dass die Serie durch die Reproduktion romantischer Narrative eine Gewalt legitimierende und romantisierende Ebene aufweist. Verschiedene mythisch verankerte Vorstellungen von romantischer Liebe werden dabei strategisch eingesetzt, um eine Komplizenschaft des Publikums herzustellen und Gewaltakte als intelligible *love acts* zu maskieren. Im Gegensatz zu etablierten gewaltmaskierenden Narrativen des Romance-Genres wird Joes Gewalt jedoch nicht geleugnet oder in einem Happy End aufgelöst. Stattdessen endet jede Liebesgeschichte mit dem Femizid der Frau, die als angebliches Objekt der Liebe bisher im Zentrum der Narration stand. Als narrativer Bruch erzeugt der Femizid eine besondere Sichtbarkeit für die Wirksamkeit der gesellschaftlichen Strukturen, welche eingesetzt werden, um zur Komplizenschaft mit Joe zu bewegen. *You* kann somit als ambivalenter Aushandlungsraum betrachtet werden, in welchem eine im Liebesdispositiv verankerte Verflechtung von Liebe und Gewalt greifbar verhandelt wird. Die Serie bietet damit eine produktive Grundlage, um einen analytischen Zugang abzuleiten, der über die Serie hinaus Anwendung in der machtkritischen film- und fernsehwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Romance-Narrativen finden kann. Folglich können patriarchale Ambivalenzen des Liebesdispositivs in der Analyse berücksichtigt und naturalisierte, gewaltmaskierende Mythen historisch rekontextualisiert werden.

<sup>65</sup> Ebd.: 00:39:16-00:40:25.

<sup>66</sup> Rubinfeld 2001: 4.

## Literaturverzeichnis

- Ahmed, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotion*, Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Barthes, Roland (2012 [1957]): *Mythen des Alltags: Vollständige Ausgabe*, 1. Aufl. dieser Ausg., Berlin: Suhrkamp.
- Clasen, Tricia (2010): „Taking a Bite Out of Love: The Myth of Romantic Love in the Twilight Series“. In: Click, Melissa A./Stevens Aubrey, Jennifer/Brehm-Morawitz, Elizabeth (Hrsg.): *Bitten by Twilight. Youth Culture, Media, & the Vampire Franchise*. New York: Peter Lang Publishing, S. 119–134.
- Gratzke, Michael (2017): „Love is what people say it is: Performativity and Narrativity in Critical Love Studies“. In: *Journal of Popular Romance Studies* 6.6, <https://www.jprstudies.org/2017/04/love-is-what-people-say-it-is-performativity-and-narrativity-in-critical-love-studies-by-michael-gratzke> (27.08.2025).
- Grobbelaar, Madalena/Gringart, Eyal (2023): „The Tyranny of Love: Love and Psychology“. In: Grobbelaar, Madalena/Reid Boyd, Elizabeth/Dudek, Debra (Hrsg.): *Contemporary Love Studies in the Arts and Humanities: What's Love Got To Do With It?* Cham: Springer Nature Switzerland, S. 87-96.
- Harrington, Carol (2021): „What is “Toxic Masculinity” and Why Does it Matter?“. In: *Men and Masculinities*, 24.2, <https://doi.org/10.1177/1097184X20943254> (28.08.2025).
- hooks, bell (2001): *All about love. New visions*, New York: Harper Perennial.
- Levant, Ronald F./Pryor, Shana (2020): *The Tough Standard. The Hard Truths about Masculinity and Violence*, New York: Oxford University Press.
- Lloyd, Sally A./Emery, Beth C. (2000): *The Dark Side of Courtship: Physical and Sexual Aggression*, Thousand Oaks, London, New Delhi: Sage Publications.
- May, Simon (2011): *Love. A History*, New Haven: Yale University Press.
- Mittell, Jason (2015): *Complex TV. The poetics of contemporary television storytelling*. New York: New York University Press.
- Mortimer, Claire (2010): *Romantic comedy*, London: Routledge.
- Mulvey, Laura (1992): „Visual Pleasure and Narrative Cinema“. In: Mast, Gerald/et al (Hrsg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press, S. 746–757.
- Mulvihill, Natasha (2021): „Should Real Love Hurt? The Eroticisation of Dominance, Submission and Coercive Control in Contemporary Pop Music“. In: Fosbraey, Glenn/Puckey, Nicola (Hrsg.): *Misogyny, Toxic Masculinity, and Heteronormativity in Post-2000 Popular Music*. Cham: Springer International Publishing, 15-36.
- O. V. (o. J.): „Kavalier“ (Wörterbucheintrag). *Duden*. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Kavalier> (27.08.2025).
- O. V. (o. J.): „You - Du wirst mich lieben“ (Serienübersichtsseite). *Netflix*. <https://www.netflix.com/watch/80212201> (27.08.2025).
- Roach, Catherine (2010): „Getting a Good Man to Love: Popular Romance Fiction and the Problem of Patriarchy“. In: *Journal of Popular Romance Studies* 1.1, <https://www.jprstudies.org/2010/08/getting-a-good-man-to-love-popular-romance-fiction-and-the-problem-of-patriarchy-by-catherine-roach> (27.08.2025).
- Rowe, Kathleen (1995): *The Unruly Woman. Gender and the Genres of Laughter*, Austin: University of Texas Press.
- Rubinfeld, Mark D. (2001): *Bound to Bond. Genre Gender and the Hollywood Romantic Comedy*, Westport, Connecticut; London: Praeger.

Smith, Murray Stuart (1995): *Engaging characters. Fiction, Emotion and the Cinema*. Oxford: Oxford University Press.

## Medienverzeichnis

- „Amour Fou“. *You*. Staffel 1, Episode 6, Lifetime (Erstausstrahlung 14.10.2018).
- „Bluebeard’s Castle“. *You*. Staffel 1, Episode 10, Lifetime (Erstausstrahlung 11.11.2018).
- „Candace“. *You*. Staffel 1, Episode 9, Lifetime (Erstausstrahlung 04.11.2018).
- „Living with the Enemy“. *You*. Staffel 1, Episode 5, Lifetime (Erstausstrahlung 07.10.2018).
- „Maybe“. *You*. Staffel 1, Episode 3, Lifetime (Erstausstrahlung 30.09.2018).
- „Netflix’s You: Penn Badgley and Sera Gamble with Caroline Kepnes“. The 92nd Street Y, New York, *Youtube* (14.01.2020), <https://www.youtube.com/watch?v=h8a5PaCEMFU> (27.08.2025).
- „Pilot“. *You*. Staffel 1, Episode 1, Lifetime (Erstausstrahlung 09.09.2018).
- „The Last Nice Guy in New York“. *You*. Staffel 1, Episode 2, Lifetime (Erstausstrahlung 16.09.2018).
- You*. USA 2018-2025, Lifetime/Netflix.
- „You Got Me, Babe“. *You*. Staffel 1, Episode 8, Lifetime (Erstausstrahlung 28.10.2018).