

Feministisch Stadtforschung kuratieren: Mitgehen, Nachgehen, Weitergehen

Von Elke Krasny

Szene eins:

Eine Frau geht auf die Straße. Sie verlässt das Haus. Sie bringt Kinder zur Schule. Sie geht zu ihrem Arbeitsplatz. Das ist ihr Alltag.

Szene zwei:

Eine Frau geht auf die Straße. Es ist Abend. Sie wird belästigt. Sie muss sich zur Wehr setzen. Der öffentliche Rat, der ihr unaufgefordert erteilt wird, lautet, sie solle doch die Straßenseite wechseln, wenn sie betrunkene Männer auf sich zukommen sieht.

Szene drei:

Eine Frau geht auf die Straße. Die Straße ist ihr Arbeitsort. Hier findet sie ihre Kunden.

Szene vier:

Eine Frau geht auf die Straße. Sie verlässt das Haus. Sie ist auf dem Weg zu einem Protestmarsch. Sie kämpft für die Rechte von Frauen.

In jeder dieser vier Szenen erfahren wir, dass eine Frau auf die Straße gegangen ist. In jeder dieser vier Szenen bedeutet dies etwas anderes.

Auf die Straße gehen

Sich in Bewegung setzen. Das Haus verlassen. Aufbrechen. Weitergehen. Je nachdem, wie ein Text, in dem diese Sätze vorkommen, fortgesetzt wird, können diese Sätze höchst Unterschiedliches berichten. Diese Mehrdeutigkeit des Auf-die-Straße-Gehens, diesen engen Zusammenhang zwischen der Dimension des Alltäglichen und der Dimension des Politischen – es könnte ja dieselbe Frau sein, die zur Arbeit geht und die zur Versammlung geht – betrachte ich als Einladung, mehr noch als Aufforderung, die Aufmerksamkeit auf das Wissen und das Gehen zu lenken. Lässt sich von einem Wissen des Gehens sprechen? Wie lässt sich das Wissen des Gehens in Schritte der Forschung übersetzen? Welchen Auftrag für die Forschung erteilt uns der Akt des Auf-die-Straße-Gehens, der die Verhältnisse zwischen dem Alltag und der Politik auf der Ebene der Sprache in ein so enges sprachliches Verhältnis rückt? Wie könnte sich das Gehen mit dem Wissen über die Stadt verbinden? Was würden wir erfahren, was würden wir lernen, was würden wir wissen, wenn wir dem Gehen zuhören könnten, wenn wir die Schritte in Worte verwandeln könnten, um uns in die Geschichte der Körper, die sich in einer Stadt bewegen, die eine Stadt bewegen, hineinzusetzen? Wenn wir, wie ich es hier betreibe, die Anleitung des Wörtlich-Nehmens der in den Worten gespeicherten Mehrdeutigkeit als Auftrag für die Forschung, im Speziellen als Auftrag für feministische Stadtforschung ernst nehmen, dann führt uns das Gehen zu den Ereignissen zwischen Alltag und Politik, zwischen Gegenwart und Vergangenheit.

Der Gang der Geschichte

Eine weitere sprachliche Wendung, die in diesem Zusammenhang von Interesse ist, ist der Gang der Geschichte. Wieder geht es mir um die epistemische Dimension des Wörtlichen dieser Wendung. Wessen Schritte zählen? Wessen Schritte werden zur Kenntnis genommen, registriert, aufgezeichnet, berichtet? An wessen Schritte erinnern wir uns? Wer wurde daran gehindert, Schritte

zu setzen? Wer setzt die Schritte, die dann zählen, wenn der Gang der Geschichte erzählt wird? Wer setzt die Schritte, die dann zählen, wenn sich etwas daran verändern soll, wie der Gang der Geschichte erzählt wird? Wer setzt die Schritte, die den Gang der Geschichte verändern werden?

So lauteten Fragen, die mir durch den Kopf gingen, als ich mich Anfang der 2000er-Jahre durch die Stadt, in der ich lebe, bewegte. An der Oberfläche erzählte mir Wien kaum etwas über Frauen, die sich vor mir durch die Stadt bewegt hatten. Wie es ihnen ergangen war, darüber herrschte in der öffentlichen Erinnerungskultur der Straßen, der Plätze, der Fassaden, der Monumente Schweigen. Wahrscheinlich fiel es in der Stadt nicht einmal besonders ins Auge, dass die Frauen, die in ihr gewohnt, gelebt, gearbeitet, geforscht, gefeiert, protestiert oder Politik gemacht haben, nicht präsent waren. So war es in europäischen Städten. Der öffentliche Raum sprach die Anerkennung durch Benennung in Form von Männernamen aus, die zu Straßennamen geworden sind. Wenn ich durch diese Männerstraßen ging, wenn ich mich durch diese an die von Männern bestimmten Ereignisse erinnernden Straßen bewegte, die den Gang der Geschichte aufzuzeigen schienen, dann war ich von gemischten Gefühlen erfüllt. Trauer, Ärger, Neugierde. Ich war traurig, weil es so selbstverständlich schien, dass die Straßen der Stadt von den Namen von Männern erfüllt sind. Ich war ärgerlich, weil es so selbstverständlich schien, dass die Straßen der Stadt von den Namen von Männern erfüllt sind. Ich war neugierig, wie es wäre, wenn es anders wäre. Wie würde es sich anfühlen, durch eine Stadt zu gehen, in der ich an vielen Orten, an denen ich vorübergehe, wüsste, welche Frauen hier den Gang der Geschichte bestimmt haben. Ich wollte ihren Schritten nachgehen. Ich wollte Schritte setzen, um ihre Schritte mit der Gegenwart zu verbinden. Ich wollte der Geschichte der Stadt anders nachgehen können. Wörtlich. Mehrdeutig.

Orientierungen

Unsere Wege verbinden uns mit der Stadt, in der wir leben. Wir orientieren uns entlang dieser Wege. Die feministische Philosophin Sara Ahmed hat in ihrem Buch *Queer Phenomenology* (2006) in wunderbar erhellender Weise über Orientierungen geschrieben. Als ich 2004 anfang, an dem Projekt *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien* zu arbeiten, war ihr Buch noch nicht erschienen. Orientierungen beschäftigten mich damals sehr. Was hatte es mit der offensichtlichen Abwesenheit von Frauen in den Plänen der Stadt, die uns orientieren, auf sich? Warum waren sie vergessen worden, als die Straßennamen vergeben wurden? Warum war es niemandem aufgefallen? Ahmed denkt darüber nach, wie Orientierungen uns etwas nahelegen, wie sie uns etwas als erreichbar erscheinen lassen. Die Namen der Straßen lassen die Frauen in der Geschichte der Stadt als unerreichbar erscheinen. Das ist die freundliche Interpretation. Die Namen der Straßen legen nahe, dass es Frauen in der Geschichte der Stadt nicht gegeben hat. Das ist die realistische bis pessimistische Einschätzung der Orientierung, die durch die Stadtpläne, in denen die Namen von Straßen, Gassen, Plätzen eingezeichnet sind, nahegelegt wird.

Stadtpläne gelten als nützlich. Sie machen es möglich, dass wir von hier nach dort gelangen, ohne uns zu verirren. Die Pläne der Umgebung haben wir in unserem Körper gespeichert. Es gibt Wege, die können wir im Schlaf gehen. Es gibt Wege, deren Abfolge von Straßen wir auswendig aufsagen können. Das sind die Orientierungen, die die Pläne der Stadt uns mit auf den Weg geben. Diese Orientierungen sind Teil jenes Systems, das Patriarchat genannt wird. Das Patriarchat ist eine Ideologie, die Räume, Körper und Geschichtsmächtigkeit so zueinander orientiert, dass das politische, soziale, ökonomische und kulturelle System von Männern dominiert wird. So betrachtet, sagt der Stadtplan die Wahrheit. Wenn wir uns vorstellen, dass jemand einen kleinen gefalteten Stadtplan von Wien aus der Tasche zieht und sagt, dass dieser Plan einen Ausdruck des Patriarchats darstellt, dann würde diese Person wahrscheinlich bei vielen auf Unverständnis stoßen. Aber der Plan lügt nicht. Der Plan ist ein Ausdruck der Machtverhältnisse, die die Stadt orientiert haben, die den Gang der Geschichte bestimmt haben, die darüber entschieden haben, wessen Schritte zählen und wessen Schritte nicht zählen, wessen Schritten nachgegangen wird und wessen Schritten keine Bedeutung beigemessen wird.

Zugänge

Wie lässt sich feministisch Stadtforschung kuratieren? Es ging mir in diesem Projekt nicht um das Kuratieren von feministischer Stadtforschung, wiewohl dies einen noch weitgehend unaufgearbeiteten und daher wesentlich zu leistenden Beitrag für die Geschichte und Theorie der Stadtforschung darstellt, sondern um das feministische Kuratieren von Stadtforschung. Vom Gehen

ausgehend wurden die Zugänge entwickelt. Das Gehen sollte das Material erzeugen für eine Ausstellung. Mit welcher Institution, mit welchen historischen Materialien diese Ausstellung arbeiten würde, das stand zu Beginn des Projekts nicht fest, das sollte im Prozess entwickelt werden.

Das Gehen hat in der Stadtforschung, aber auch in anderen Forschungsdisziplinen, wie beispielsweise der Soziologie und der Anthropologie, seine methodischen Spuren hinterlassen (vgl. Lindner 2004): Gehen ist Teil der Methodengeschichte dieser Disziplinen. Als eine der Schlüsselszenen des forschenden Gehens wird in der Literatur Friedrich Engels und seine Untersuchung von Manchester angeführt: „And the method he used to achieve that encompassing vision was to go for a walk around Manchester with his eyes peeled“ (Donald 1999: 35). Engels untersuchte empirisch die Verräumlichung der sozialen Verhältnisse unter den Bedingungen der industrialisierten Stadt. Sein Verdienst liegt darin, dass er die Verteilungen von Stadtraum und im Stadtraum mit den herrschenden Produktionsbedingungen, dem entstehenden System von Fabriken und den Lebensverhältnissen der arbeitenden Klasse zusammenbrachte. Durch Beobachtung, Zusammengefasst hat Engels seine auf „sozialem und semiotischem Mapping“ (Donald 1999: 35) beruhende Analyse in *Die Lage der arbeitenden Klasse in England*. Diese Untersuchung wurde im Jahr 1845 erstmals auf Deutsch publiziert, 1887 folgte dann die Veröffentlichung auf Englisch. Von Interesse ist in diesem Zusammenhang, dass Engels auf Hilfe für seine Forschungstätigkeit angewiesen war. Er verließ sich auf die Kenntnis derjenigen, die um die Lage Bescheid wussten, die ihn führen konnten, die ihm die Zugänge eröffneten in jene Teile der Stadt, in die er als Repräsentant der besitzenden Klasse, als aus Deutschland, aus Wuppertal stammender Textilfabrikbesitzersohn nicht so ohne Weiteres hätte gehen können. Die beiden Pionierinnen der Methode des Gehens, mit denen Engels mitgehen durfte, hießen Mary Burns und Lydia Burns.

Mitzugehen, Frauen entlang eines ihrer Alltagswege in der Stadt zu begleiten, war für die konzeptuelle Entwicklung meines methodischen Zugangs ausschlaggebend. Allerdings ging ich von der Annahme aus, dass diejenigen, die ich entlang ihrer Wege begleiten würde, mir nicht die Augen würden öffnen können für die Frauenstadtschichte, die sich genau entlang ihres Weges ereignet hatte. Vielmehr ging ich davon aus, dass sie mir davon berichten würden, wie sie die Stadt wahrnehmen, was entlang ihres Weges für sie wesentlich ist, welche subjektiven Erfahrungen, Gefühle und Erinnerungen sie mit ihrem Weg verbinden, in Kürze, wie sie mit ihrem Weg verbunden sind. Ich lud zwanzig Frauen unterschiedlichen Alters, unterschiedlicher beruflicher Felder, die jüngste in der Schule, die älteste nicht mehr berufstätig, ein. Dies war lange vor der Zeit von Google Maps. Die Teilnehmenden hatten ihre Wege im Kopf. Die meisten von ihnen hätten ihre Wege im Schlaf gehen können. Viele von ihnen berichteten, dass das gemeinsame Gehen ihr Augenmerk auf ihren Weg nochmals geschärft hätte, dass ihnen Dinge wieder eingefallen seien, die sie schon lange vergessen hätten, dass ihnen Dinge aufgefallen seien, die sie gar nie richtig wahrgenommen hätten, da sie so selbstverständlich seien. Von all den Forschungsgesprächen entlang der Wege fertigte ich Transkripte an; diese wurden von den Teilnehmenden gelesen, ergänzt, korrigiert, freigegeben. Diese zwanzig Wege und die Stadtwahrnehmungen bildeten das Gerüst der Gegenwart, von dem aus ich in die Vergangenheit aufzubrechen vorhatte. Die Erzählungen dieser Wege waren Ausgangspunkt und Basis für das Buch *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien*, das im Jahr 2008 erschienen ist.

Vier Jahre lang, zwischen 2004 und 2008, habe ich mein Leben als stadtforschende Kuratorin mit diesen Wegen verbracht. Mein Ziel war eine Beweisführung durch historische Recherche. Ich wollte darstellen, dass sich Frauenstadtschichte überall forschend aufspüren lässt, dass Stadtgeschichte mit Fokus auf das Leben, das Arbeiten, das Studieren, das Protestieren, das Politikmachen von Frauen entlang aller Wege zu finden ist. Die Teilnehmerinnen hatten ihre Zweifel. Keine einzige von ihnen war optimistisch, dass sich entlang ihres Weges etwas zu Frauenstadtschichte würde finden lassen. Der Zweifel galt vielleicht weniger der Abwesenheit von Frauen, die ihren Weg in der Vergangenheit gekreuzt haben und die sie hätten treffen können, von denen sie hätten wissen können, weil sie Nachbarinnen waren, weil sie sie bei der Arbeit gesehen hatten, bei einer Kundgebung neben ihnen gegangen waren, bei einem Arbeiterinnenleseabend neben ihnen gesessen hatten, sie bei einer Ausstellungseröffnung gesehen hatten oder bei einem selbstorganisierten Klavierkonzert von Frauen. Der Zweifel galt vor allem der Möglichkeit, Frauen gleichermaßen in der Geschichte und an spezifischen Orten der Stadt lokalisieren zu können. Alle Teilnehmerinnen gingen davon aus, dass sich genau entlang ihres Weges nichts würde finden lassen. Womit diese Annahme zu tun haben mag? Ich habe nicht nachgefragt. Ich habe Vermutungen. Die Frauen könnten angenommen haben, dass ihr Weg, weil er so alltäglich ist, weil er zutiefst mit ihrem Alltag verbunden ist, nichts mit der Geschichte, verstanden als die hegemoniale Erzählung von Ereignissen, die stattgefunden haben, aufgezeichnet worden sind und als historisch relevant gelten, zu tun habe. Die Frauen könnten gedacht haben, dass sie als unwissend erscheinen würden, wenn sie nicht Bescheid wüssten über zumindest einige wenige historische Frauen, von denen sie entlang ihres Weges Kenntnis haben könnten. Es könnte aber auch viel allgemeiner die Annahme sein, dass Frauen

Geschichte gemacht haben, dass diese aber immer anderswo ist, dass sich diese nicht mit heutigen Lebenserfahrungen im Hier und im Jetzt verbindet.

Nachgehen

Das Anderswo der Geschichte von Frauen ist ihr Problem. Anderswo liegt an einem Ort außerhalb der Geschichte, erscheint daher auf keinem Plan der Stadt. ‚Anderswo‘ ist eine Kategorie, mit der sich ein spezifisches, zu problematisierendes Verständnis von Frauengeschichte fassen lässt. Frauengeschichte als Hinzufügung zur bestehenden Geschichte, als Einschreibung in die bestehende Geschichte. Mir ging es darum, deutlich zu machen, dass Frauen auf allen Ebenen von Arbeit, von Bildung, von Politik, von kultureller und intellektueller Produktion Stadt gemacht hatten. Die Stadt, die wir heute kennen, wäre nie so geworden, hätte es diese Frauen, ihre Energie, ihren politischen Willen, ihre Arbeit, nicht gegeben. Frauen sind Produzentinnen von Stadt, Subjekte historischer urbaner Handlungsmacht. Dies war mein Forschungsansatz. Wie würden sich diese Subjekte finden lassen? Wie würde ich ihre Lebenswege mit den zwanzig Wegen der heutigen Stadtbewohnerinnen in Verbindung bringen? Dieser selbsterteilte Forschungsauftrag führte dazu, dass ich vier Jahre lang mit den Wegen der zwanzig Frauen und mit der Suche nach historischen Frauenfiguren verbrachte. Solch eine Forschung ist nie geradlinig. Sie muss sich auf das Finden verlassen. Tagebücher, Memoiren, Biografien, literarische Zeugnisse, Ausstellungskataloge, Nachlässe, Zeitungsartikel, Archive, Stadtführer, Datenbanken wie Ariadne, das frauen- und genderspezifische Wissensportal der Österreichischen Nationalbibliothek, lieferten das Quellenmaterial für das Nachgehen. Jede Adresse, die mit einem der Wege, den ich mitgegangen war, übereinstimmte, eine Bestätigung des Ansatzes. Sylvia Mattl-Wurm, die damalige Direktorin der Wienbibliothek im Rathaus, zeigte Interesse an dem Vorhaben. Mein Konzept bestand darin, den 700 historischen Frauenfiguren, die ich entlang der aktuellen Wege in der Stadt lokalisiert hatte, nun in den Sammlungen der Wienbibliothek nachzugehen, um herauszufinden, welche Spuren die Produktion der Frauen in einer der Sammlungen am Standort Wien hinterlassen hat. Gemeinsam mit den jeweiligen Sammlungsleiter*innen der Wienbibliothek wurden die Recherchestrategien besprochen. Ähnlich wie bei den Frauen, deren Alltagswege ich mitgegangen war, gab es Zweifel am Nachgehen. Sammlungsleiter*innen und Mitarbeiter*innen betonten, dass es sich bei der Wienbibliothek im Rathaus um keine frauenspezifische Sammlung handle, dass wahrscheinlich nicht viel zu finden sei. Das Gegenteil war der Fall. Mit den aufgefundenen und lokalisierten Büchern, Plakaten, Briefen, Manuskripten, Notenhandschriften, Zeitungsartikeln, Fotografien hätten sich für mehrere Jahre Ausstellungen aus verschiedenen Perspektiven kuratieren lassen. Was *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien* damit deutlich machte, ist, dass die Produktion von Frauen nicht aus dem Sammeln ausgeschlossen gewesen war, jedoch aus dem Bewusstsein der Sammlung verschwunden war. Dies ist ebenso verstörend wie die verschwundenen Frauen auf den Plänen der Städte. Sie waren da. Sie sind nicht mehr da. Sie waren Teil der Geschichte. Sie sind nicht Teil der Geschichte.

Eine andere Topographie von Wien hält die methodischen Zugänge im Titel fest. Tópos (griechisch = Ort) und gráphein (griechisch = schreiben) werden neu zueinander konstellierte. Orte, an denen Frauen Geschichte gemacht haben, können nachgelesen werden. Orten, an denen Frauen die Stadt produziert haben, kann nachgegangen werden.

Weitergehen

Im Jahr 2008 wurde die Ausstellung *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien* in der Wienbibliothek im Rathaus eröffnet und war dann für die Dauer von fast einem Jahr dort zu sehen. In der Wienbibliothek zeigte eine Karte an der langen Wand des schmalen Ausstellungskabinetts in verschiedenen Farben die aktuellen Wege der Frauen in der Stadt. Auf der gegenüberliegenden Seite des Ausstellungskabinetts kamen Vitrinen aus dem Bestand der Bibliothek zum Einsatz. Dieser ressourcenschonende Ansatz, der darauf verzichtete, neue Displays zu bauen, zeigte Bücher, Briefe, Manuskripte, Noten, Tagebücher, Stammbücher, Gästebücher, Zeichnungen, Fotografien, Zeitungsartikel und Plakate. Die dazugehörigen Beschriftungen und Erläuterungen waren auf Karten gedruckt, deren Farbton, in einer schwächeren Schattierung, mit der Farbe des jeweiligen gegenwärtigen Wegs korrespondierte. Ein umfangreiches Vermittlungs- und Rahmenprogramm begleitete die Ausstellung. Die Veranstaltungs- und Diskussionsreihe mit Frauen, die heute Stadt produzieren – Aktivistinnen, Politikerinnen, Künstlerinnen, Musikerinnen, Forscherinnen –, wurde aufgezeichnet. Diese Gespräche zu Fragen, wie im Jahr 2008 die Produktions- und Arbeitsbedingungen von Frauen in Wien sind, wurden auf meine Anregung hin in die Sammlung der Wienbibliothek aufgenommen. Die

Mädchenschule für islamische Berufe arbeitete mit der Ausstellung und ihrer Methode. Die Schülerinnen baten ihre Mütter, die aus verschiedensten Ländern nach Wien migriert waren, mit ihnen ihren ersten Weg in Wien nachzugehen.

Wie es weiter gehen könnte

Wenn ich heute, im Jahr 2020, mit einem neuen feministischen kuratorischen Stadtforschungsprojekt beginnen würde, dann würde ich wieder von Verbindungen ausgehen. 2004 hatte mich interessiert, wie sich zwischen gegenwärtigen Alltagsbewegungen, historischen Forschungen und der Arbeit mit einer Sammlung Stadtforschung feministisch kuratieren lässt. Heute interessiert mich, wie sich die Zusammenhänge zwischen den neuen Frauenbewegungen, die weltweit auf die Straße gehen – insbesondere ‚Ni una menos‘ in Argentinien, der globale Frauenstreik, Kämpfe um das Recht auf Abtreibung in Polen, der Women’s March in den USA –, als Bewegungen auf der Straße und als Bewegungen im digitalen Raum beforschen lassen. Mit einzelnen Akteur*innen würde ich – werde ich – die Wege der Märsche, der Demonstrationen nachgehen und diese verbinden mit der digitalen Präsenz der neuen Hashtag-Feminismen. Mitgehen und Nachgehen sind die Methoden, die nicht nur einem Buch zu den Erfahrungen einzelner an diesen Märschen beteiligter Akteur*innen zugrunde liegen sollen, sondern mit deren Hilfe auch eine Sammlung aufgebaut werden soll, die Eingang in Museen finden könnte, um so Teil des kollektiven städtischen Gedächtnisses zu werden und zum transnationalen Archiv des Geschichtsbewusstseins der neuen Frauenbewegungen, der neuen Feminismen des 21. Jahrhunderts beizutragen. So wird es weitergehen mit dem feministischen Kuratieren von Stadtforschung.

Literatur

Ahmed, Sara (2006): *Queer Phenomenology. Orientations, Objects, Others*. Durham and London: Duke University Press.

Donald, James (1999): *Imagining the Modern City*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Krasny, Elke (2008): *Stadt und Frauen. Eine andere Topographie von Wien*. Wien: Metro Verlag.

Lindner, Rolf (2004): *Walks on the Wild Side. Eine Geschichte der Stadtforschung*. Frankfurt am Main: Campus Verlag.

Feministisch Stadtforschung kuratieren: Mitgehen, Nachgehen, Weitergehen

Von Elke Krasny

Das Ringen um Deutungsmacht in einem verworrenen Feld

Wenn wir Ausstellungsinszenierungen mit dem Verfahren der Diskursanalyse untersuchen, dann ist es notwendig, vorab, im Moment der Ausdifferenzierung dieses Bereichs, auf die grundsätzlich historische Verfasstheit von Sehen, Zeigen und Wahrnehmen zu verweisen. Dabei ist mitgedacht, dass dieses Analyseverfahren selbst ein Teil der Praktiken der Bedeutungsproduktion ist. In der Diskursanalyse werden also Rede und materielle Manifestationen als ineinander verschränkte, sich gegenseitig generierende Praxen verstanden.

In unserer Diskussion heute bedeutet dies, Kuratieren und Vermitteln als sich gegenseitig generierende und miteinander konkurrierende Praktiken zu begreifen. Im Folgenden werde ich kurz den derzeitigen Stand referieren und einige Kategorien des Ausstellens dabei skizzieren.

Das Paradigma des White Cube

Das Paradigma des White Cube ist extrem hartnäckig, es ist immer noch die Hauptmatrix der Repräsentation, die ein spezifisches visuelles Regime vorträgt. Es hat die Macht, spezielle Themen vorzubringen, bzw. auch, bestimmte Themen auszuschließen. Der Ort des zeitgenössischen Ausstellens ist ein kommunikativer Raum, in dem sich die Dimensionen des Psychischen, Ästhetischen, Sozialen und Politischen verschränken. Er ist einer der diskursiven Räume, innerhalb derer die von Bourdieu so bezeichnete „Umwandlung“ von sozialem und kulturellem Kapital in ökonomisches Kapital stattfindet (Bourdieu 1989; 1996; 2005) (und umgekehrt), und dies, wie Isabelle Graw gezeigt hat (Graw 2010), bei Kunstausstellungen in einer gewissen reziproken Abhängigkeit vom Aktienmarkt. Dennoch existiert in diesem Raum, quasi als Überschuss des Diskurses, widerständiges Potential. Die Achse Affirmation und Widerstand sind dabei als relational und historisch gebunden zu denken. Mit jedem Akt der Exposition geht die Nobilitierung der Gegenstände einher. Diese und der Umgang mit ihnen sind immer zugleich Distinktionsmittel (vgl. O'Doherty 1986).

Besucher werden als männliche Staatsbürger situiert

Die Entstehungsgeschichte des Museums und des Kunstraums sind eng an die Konstitution einer Vorstellung von bürgerlicher Öffentlichkeit gebunden. Als erste öffentliche Schau wurde dem gemeinen Volk während der französischen Revolution, dem Volk der „Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit“, Beutekunst zu sehen gegeben. Damals wurden Bilder, Möbel, Kunstgegenstände, die der besiegten Klasse des Adels abgenommen wurden, öffentlich im Louvre präsentiert. Schon in dieses Spektakel war sowohl Aneignung als auch Affirmation eingeschrieben. Entsprechend den bürgerlichen Konzepten von einer Autonomie der Kunst, einem autonom gedachten (männlichen, weißen) Subjekt, dem Subjekt der Zentralperspektive, und dem ‚Ding an sich‘, d.h. einem per se überhöhten und undurchdringlichen Objekt, entwickelte sich im Laufe des 18. und 19. Jahrhunderts der bürgerliche Schau- und Zeigeraum des Kunstmuseums, der diese Konzepte veranschaulichte und weitertrieb.

Im Sinne Foucaults kann man die Technologien des Zeigens und des Kommentierens als eine Praxis verstehen, innerhalb derer bestimmte Subjektivitäten hervorgebracht und bestimmte hierarchische Verhältnisse organisiert werden, wie u.a. Tony Bennett darstellt (Bennett 1995; siehe auch von Osten 2005): Die Techniken der Selbstdisziplin der ‚autonomen‘ bürgerlichen Subjekte entstehen und werden durch das Sehen und das Im-Bild-Sein geformt; es gibt immer eine*n imaginierten Betrachter*in; allerdings wird implizit der Betrachter als männliches Subjekt konnotiert. Auch das Subjekt läuft bis zu einem gewissen Grad in Gefahr, objektiviert zu werden. Ich schliesse mich hier Terry Eagleton an, der darlegt, dass mit dem Beginn eines freien Unternehmertums in der Moderne auch ideologisch eine Neuzuschreibung von Subjektivität erfolgte: Nachdem das Subjekt in mittelalterlichen Strukturen noch in festgelegte, relativ unveränderbare Klassen, Gilden usw. hinein geboren worden war, wurden nun Subjektivitätskonzepte notwendig, die einen unternehmerischen Handlungsspielraum eröffneten (Eagleton 1994).

Die gedachte Autonomie dieser Subjekte schlägt sich in den ideologischen Konzepten der Moderne insbesondere in Diskursen der Ästhetik nieder; die Distanznahme des Sehens gilt als das wichtigste sinnliche Regime, Gegenstände dürfen nicht berührt werden, das Subjekt kontrolliert sich selbst. Mit anderen Worten: die kontrollierende Instanz wird imaginiert und somit in den psychischen Apparat internalisiert. Die Quasi-Autonomie des Subjekts erscheint daher auch auf einer psychologischen Ebene als imaginiert, wie es Lacan mit seinem Modell des Spiegelstadiums theoretisiert hat (Lacan 1986). Auf dieses Modell haben sich insbesondere feministische Kunstwissenschaftler*innen bezogen, um darzulegen, dass die willkürliche Konstruktion von Subjektivität als eine Reihe von Spaltungen (zum Beispiel in die Kategorien ‚männlich‘ und ‚weiblich‘) erfolgt. Diese Spaltungen werden jeweils als natürlich situiert und das Subjekt als autonom imaginiert. Eingeschrieben ist hierbei zudem die Geschlechterdifferenz, der Inhaber des Blick ist als männlich konnotiert, das Angeschauten als weiblich.

Als theoretische Referenzen sind hier Michel Foucault (Foucault 1977), der sich auf den Überwachungsapparat neuer Gefängnisse bezieht,^[1] und Tony Bennett (Bennett 1995) zu nennen, der diesen Ansatz auf das zeitgenössische Museum übertragen hat,^[2] sowie die Kunstwissenschaftlerinnen Sigrid Schade und Silke Wenk (Schade, Wenk 1995).^[3] Die disziplinäre Macht organisiert Subjektivitäten und bringt Machtverhältnisse hervor, und dies, so argumentiere ich im Anschluss an Bennett, wird unter anderem durch Ausstellungssituationen eingeübt.

Die Kunstinstitution als Apparat mit politischen und ökonomischen Beziehungen

Der Ausstellungsraum und die Vermittlung von Kunst können als Teile eines größeren Settings oder Apparats aufgefasst werden. Dieser Gedanke schließt an das Konzept der „Ideologischen Staatsapparate“ (ISAs) nach Althusser an (Althusser 1970).^[1] Der Begriff „Apparat“ vermag hierbei die prinzipiell materiell-textuelle, also diskursive, Verfasstheit des Dispositivs *Ausstellung* zu beschreiben und verweist auf dessen ‚erzieherische‘ Vorbildfunktion. Das Display wäre damit nur die ‚Benutzeroberfläche‘ oder Erscheinungsebene eines differenzierten Produktionsprozesses aus Materie, Wissensproduktion und der darin eingeschriebenen Diskursregeln, Konsekrationsakte und Ideologien. Althusser nennt eine Vielzahl ideologischer Apparate, etwa religiöse Gemeinschaften, die Schule, Sport usw. In einem solchen Kaleidoskop von „Anrufungen“, die auf ein Subjekt einwirken, wäre der Anteil von Kunst als nur gering einzustufen. Dieser Anteil könne ohnehin nur dann wirksam werden, wenn es sich um Subjekte handelt, die sich zeitgenössischer Kunst aussetzen, also zumindest Artikel und Magazine über zeitgenössische Kunst lesen. Soziologisch gesehen entspricht dies einem Ausschnitt aus der Gesamtbevölkerung von etwa drei Prozent (vgl. Munder/Wuggenig 2012; Migros Museum für Gegenwartskunst 2016).

Angelehnt an die Foucault'sche Perspektive der Ordnung der Diskurse wären mit Blick auf die Ausstellung also externe und interne Ausschlussmechanismen zu benennen, die die Unberechenbarkeit der Diskurse und des Ereignisses zu bändigen versuchen – über Prozeduren der Klassifikation, der Anordnung der Verteilungsprinzipien, der Arten der Rede, des Kommentars und der Funktion des Autors und der Disziplinen. Damit ist auch der „Wille zu Wissen“ gemeint, also ein akademischer, analytischer Zugang zum Gegenstand Ausstellung und damit letztlich zur Disziplinierung, zur Eindämmung des „Raunens“ der Diskurse, in dem sich auch Widerständiges und Abweichendes äußert (Foucault 1981).

Die Funktion der Ausstellung ist aus dieser Perspektive einerseits als Produkt eines Prozesses zu denken, um Bedeutung zu kontrollieren, zu selektieren, zu organisieren und zu klassifizieren; ein Vorgang, der sich dann als ein materielles Setting manifestiert. Der Begriff ‚Apparat‘ lässt den materiellen Ort mitdenken, den Ausstellungsraum, die Messehalle, das Museum und die jeweiligen Architekturen, die Konzepte, Budgetierungen, den jeweiligen Begriff von Öffentlichkeit, die hierarchische Organisationsstruktur des Mitarbeiter*innenstabs, die Arbeitsbedingungen der Mitarbeiter*innen, ihre jeweiligen Ausbildungen. Weiter mitzudenken sind die Anschlüsse an Orte gesellschaftlicher Konsensfindung wie Gremien der Kulturpolitik und Interessensgruppen, die Produktion und der Medieneinsatz, der Subjekt- und Objektbegriff, den das Display vorgibt, die ideologische Besetzung des Lehrens, die Nobilitierung des Objekts, die Möglichkeiten für Aktivität bzw. Passivität der Besucher*innen sowie Anschlusshandlungen, die Auftraggeber*inneren, die Redeweisen über das Produkt Ausstellung, die Narration des Displays, die Brüche im Display, die Performanz der Objekte, die Ausstellungsarchitektur, Beleuchtung, Beschriftung und Sounds, die öffentlich zugänglichen Schau-Räume im Verhältnis zu Backstage, Organisations- und Lagerräumen.

Der Begriff des Apparates verweist zudem darauf, dass die Formation Ausstellung an sich ein historisch konstituiertes Setting darstellt, also keine Formulierung von Totalität beanspruchen kann. (Aus dieser Perspektive erscheint jeder Anspruch an Evidenz des Ausstellens geradezu lächerlich.) Zudem lässt sich eine Verbindung zum Freud'schen Begriff des psychischen Apparats herstellen, wodurch erneut Anschlussmöglichkeiten für die Betrachter*innenperspektive bereitgestellt werden, die ich zum Teil oben skizziert habe. Jede Kunstinstitution mit ihren Tätigkeitsfeldern ist eingebettet in regionale und nationale Kulturpolitiken, in Tourismusindustrie, in Ansprüche von Stiftungen und Sponsoren, in die Bildproduktion einer Gesellschaft. Selbstverständlich kann dies von einer kritischen Kunstinstitution auch reflektiert und befragt werden. All diese Elemente sind Teil der sichtbaren und unsichtbaren Zeichen und der Grammatiken von Ausstellungen, wobei hier Kuratieren und Vermitteln als Teile davon zu verstehen sind.

Der Apparat von zeitgenössischen Ausstellungen ist demnach entlang der hier entwickelten Parameter zu befragen. Bei der Offenlegung von Diskursregeln geht es letztlich darum, wer für wen spricht, welche Ideologie damit ‚zu sehen gegeben‘ wird, was und wer unterschlagen und ausgeschlossen wird und welche Begehrensbeziehungen die Matrix der Exposition bildet.

Wie Oliver Machart in seiner neuesten Veröffentlichung vorschlägt, bedeutet jede Form von Ausstellen eine Ex/position, ein Formulieren einer bestimmten politischen Position – damit kann bewusst umgegangen und politisch Stellung bezogen werden

(Marchat 2019: 146). Entsprechend wären Großausstellungen wie die *documenta* als große hegemoniale Maschinen zu verstehen (vgl. Buurmann/Richter 2017).

Der Kurator als männlich konnotierter Meta-Künstler und als postfordistische Wunschfigur

Den Kurator sehe ich als männlich konnotierte postfordistische Wunschfigur positioniert. Eine solche ikonografische Inszenierung und deren Beschreibung wurde erstmals von Harald Szeemann auf der *documenta 5* (1972) explizit inszeniert; er war derjenige, der die Position einer gottähnlichen Figur, eingerahmt von Künstler*innen, einnahm und dabei einen ikonographischen Rückgriff auf historische Bildwelten nutzte (einige Bilder veranschaulichen exemplarisch die entsprechenden visuellen Regime, etwa Teile eines Altars oder die Apotheose Homers von Ingres). Szeeman nutzte die historisch eingeschriebenen, zugrunde liegenden Konzepte dieser visuellen Vorläufer. Der Kurator wurde zum Agenten, der durch die Kombination von Kunstwerk, eigenen Kommentaren, dem Titel der Ausstellung und ihrem Katalog selbst Bedeutung schuf. Er definierte den kuratorischen Bereich durch seine hierarchische Geste. Deutlich wird am Beispiel Szeemanns auch, dass die an Gott, König, Künstler angelehnte Figur männlich konnotiert ist.

Seither hat die kuratorische Praxis ihr Potenzial und ihre Anziehungskraft gesteigert: Sie ist inzwischen paradigmatisch für postfordistische Arbeits- und Produktionsweisen – relativ frei, aber selbstorganisiert und manchmal selbstständig; projektbezogen in einer Polis, aber auf ein internationales Netzwerk angewiesen. Das ist zum Teil anti-institutionell, gleichzeitig aber ist daraus eine eigene Institution geworden. Ikonographisch besetzt zum Beispiel Hans Ulrich Obrist diese neoliberal umgedeutete Position. Studiengänge zur kuratorischen Praxis beziehen sich entweder explizit oder implizit auf diese Vor-Bilder, indem sie sie entweder als gegeben hinnehmen oder ihnen kritisch gegenüber stehen.^[2]

Vermittlung als Versuch (oder Mittel), das Subjekt aus seiner festgelegten Position zu befreien

Kunstvermittlung ist heutzutage in der unbequemen Lage, das bewegungsreduzierte Besucher*innen-Subjekt aus ihrer*seiner eingeschränkten Situation und dem begrenzten Verhaltenscodex zu befreien. Kurz gesagt: Kunstvermittlung zielt darauf ab, die Besucher*innen trotz der grundsätzlichen Situation der Ausstellung in eine aktivere Situation zu bringen. Man möchte Besucher*innen informieren und beteiligen – dies kann von Veranstaltungen in Ausstellungen über ein extrem emotionales Ausstellungskonzept (um Besucher*innen zumindest emotional zu involvieren), bis hin zu partizipativen Projekten reichen, die den Besucher*innen die Möglichkeit geben, zu handeln oder zu interagieren, bzw. zu erwidern.

Die gesamte Aufgabe, an der die Kunstpädagogik damit beteiligt ist, ist knifflig, denn sie ist von Anfang an widersprüchlich. Vermittlung ist strukturell weiblich konnotiert und wurde auch historisch gesehen von Frauen aus der bürgerlichen Schicht ausgeführt. Beglückt wurden damit Menschen der ‚ungebildeten‘ Schichten (vgl. Bal 2002; Schober 1994; Grasskamp 2000; Bennett 1995; Sternfeld 2005). Der*die Besucher*in wird also durch Ausstellungssituationen und Kunstvermittlung mit ausgesprochen widersprüchlichen „Anrufungen“ (Althusser 1970) konfrontiert. Innerhalb der Kunstinstitution sind dies einerseits animierende Vermittlungspraktiken und andererseits modernistische Ausstellungssituationen mit ihren künstlerischen Arbeiten und Thematiken. Ich möchte aber auch daran erinnern, dass die Besucher*innen einer Vielzahl ideologischer Anrufungen jenseits einer Ausstellungssituation unterliegen, die womöglich weit stärker wirken. Althusser hat dem pädagogischen Apparat (Schulen, Universitäten) eine besonders wichtige Rolle eingeräumt, aber heutzutage scheint es mir, dass alle Medien, darunter das Fernsehen, das Internet sowie digitale Spiele und Netzwerkkommunikation, die Einflussnahme auf Subjekte extrem gesteigert und verändert haben. Wir sollten nicht vergessen, dass Althusser die ideologischen Apparate als „*Schlachtfeld*“ bezeichnet hat.

Von einer theoretischen Perspektive aus gesehen, sind Ausstellungen und Vermittlung insofern pädagogische Konzepte, da mit ihnen bestimmte Normen und Wertvorstellungen eingeübt werden. In den Ausstellungsinstitutionen wird auf eine*n ideale*n Betrachter*in hin inszeniert, über den*die bestimmte, geschlechtlich konnotierte Annahmen bestehen. So wird prinzipiell angenom-

men, dass die Besucher*innen über einen kulturell westlich geprägten Bildfundus verfügen. Es müssen ein bestimmter Bezugsrahmen sowie bestimmte Wahrnehmungskonventionen mitgebracht werden, um Assoziationsketten und Bedeutungszusammenhänge in der Ausstellung zu konstruieren. Wie Bourdieu gezeigt hat, ist das jeweilige Kulturverständnis schichtspezifisch und funktioniert als Distinktionsmittel (vgl. Bourdieu 1982).

Ausstellungsinstitutionen stehen also prinzipiell vor dem Problem, dass sie für ein nicht allzu heterogenes Publikum inszenieren, gleichzeitig aber versuchen müssen, verschiedene Gruppierungen einzubinden (zumindest wenn das Ziel besteht, möglichst hohe Besucher*innenzahlen zu erreichen). Institutionen versuchen dieses Problem auf unterschiedliche Weise zu lösen, zum Beispiel durch mitunter verzweifelt wirkende Vermittlungsangebote, die sich an unterschiedliche Bevölkerungsgruppen richten. In einem Interview, das wir mit Bonaventure Soh Bejeng Ndikung, Ko-Kurator der *documenta 14* sowie Gründer und Leiter von *SAVVY contemporary* in Berlin, geführt haben, wies dieser darauf hin, dass ein solcher Ansatz zu kurz gegriffen sei: Erst wenn sich die Inklusion (nicht weißer, nicht männlicher, nicht bildungsbürgerlicher Subjekte) auf der Ebene der Themen, der Formate, der Besucher*innen und der in der Institution arbeitenden Menschen zeige, könnte diese tatsächlich wirksam sein. Inklusion sollte die ganze Institution umfassen und sich demnach nicht nur, aber auch im Kuratorischen widerspiegeln.

Ideologie und ihre Wirkungsweisen – gibt es eine emanzipative Pädagogik?

Was bedeutet die Zuschauer-Adressierung für die konkreten Besucher*innen und wie werden sie von Settings beeinflusst?

Einzelne Aspekte der Mitteilungen, die die Besucher*innen- Subjekte als Subtexte von Ausstellungen empfangen, haben wir schon beschrieben: Der*die Besucher*in wird als weißes Mitglied der westlichen Mittelklasse angesprochen, als Betrachter*in wird er*sie auf einer ‚männlichen‘ Position verortet, er*sie wird zunehmend als Teil einer großen Masse adressiert, die (in der allgemeinen Tendenz) nicht differenziert, sondern infantilisiert wird.

Oliver Marchart hatte vorgeschlagen, das Konzept der „Ideologischen Staatsapparate“ von Louis Althusser auf Ausstellungsinstitutionen zu beziehen, um im Folgenden deren mitformulierte Annahmen als „dominatorische“ Pädagogik gegenüber einer „emanzipatorischen“ Pädagogik abzugrenzen.

Die ISAs sind daher nicht nur, mit Althusser gesprochen, Kampfobjekt, sondern auch Ort der Austragung des „Klassenkampfes“, oder, wie wir später mit Chantal Mouffe und Ernesto Laclau sagen würden, der Austragungsort einer Vielzahl antagonistischer Verhältnisse. Bemerkenswerterweise ist damit auf theoretischer Ebene der oft geäußerte Verdacht widerlegt, dass Kritik im kulturellen Feld wirkungslos wäre oder rein symbolischen Charakter hätte. Gleichzeitig wird deutlich, inwiefern Politik zwangsläufig auch einen symbolischen (ideologischen) Charakter besitzt. Zwar legt Althusser anknüpfend an eine marxistische Tradition dar, dass in letzter Instanz das Bewusstsein (als Gesamtheit aller ideologischen Verhältnisse) von den materiellen Verhältnissen abhängt, dennoch gibt es in gewissem Umfang auch die Gegenbewegung: Das Bewusstsein beeinflusst das Sein, Ideologie beeinflusst Wahlverhalten und politische Parteien schaffen Gesetze, die mit Hilfe des Staatsapparates sehr direkt auf die Bevölkerung einwirken.

Bezogen auf Ausstellungsprojekte bedeutet dies – als ein vorläufiges Zwischenergebnis dieser Argumentation –, dass es im Sinne eines linken Projektes Sinn macht, Besucher*innen auf neue Weisen anzusprechen, das heißt, mit anderen Formaten und auf andere Arten in die Herstellung von Bedeutung einzubeziehen.

Wir hatten ja schon die Offenlegung von Diskursregeln erwähnt, die sowohl kuratorisch, künstlerisch, als auch auf der Vermittlungsebene geschehen kann. Zusammengefasst: Wer spricht für wen, welche Ideologie wird damit zu sehen gegeben, was und wer wird unterschlagen und ausgeschlossen, welche Begehrensbeziehungen zeigt die Matrix der Exposition. Oliver Marchart skizziert für kuratorische Projekte, von seiner theoretischen Analyse ausgehend, Möglichkeiten für eine emanzipatorische Pädagogik. Dabei schlägt er a) die Unterbrechung und b) die Gegenkanonisierung. Die Unterbrechung würde die oben beschriebenen Naturalisierungseffekte mitthematisieren. Die Gegenkanonisierung würde die Definitionsmacht der Ausstellungsinstitutionen nutzen, um deren Kanon inhaltlich und formal extrem zu erweitern (vgl. Marchart 2008). Seiner Auffassung nach sei dies insbesondere im Fall der von Okwui Enwezor geleiteten *documenta 11* gelungen, mit der Dezentrierung der Orte durch die vorausgehenden Plattformen und durch die angesprochenen Themen, die den globalen Süden in einer davor nicht vorstellbaren Weise einbezogen haben. Ich selbst neige eher dazu, die *documenta 10* als eine absolut bahnbrechende Position zu betrachten, da diese den

Umgang mit dem Ausstellungsraum revolutioniert hat. Die Documenta-Halle wurde in einen Diskursraum verwandelt und auch digitale Medien zum ersten Mal in Breite einbezogen, und zwar in einer gänzlich unregulierten Weise.

Weitere Perspektiven für eine emanzipatorische Pädagogik in Ausstellungssituationen eröffnet Nora Sternfeld, indem sie sich auf historische pädagogische Konzepte bezieht, die eine Selbstermächtigung der Teilnehmer*innen zum Ziel haben. Sie nennt dafür vier wesentliche Kriterien: *Erstens* wird die Vorstellung einer natürlichen Begabung in Frage gestellt; *zweitens* ist ein vordringliches pädagogisches Ziel, ein Bewusstsein über die eigene Lage zu entwickeln; dies geschieht *drittens* durch eine Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Verhältnissen, bei der die Ausschluss- und Ausbeutungsmechanismen sichtbar werden; *viertens* geht es wesentlich darum, Voraussetzungen für eine Veränderung dieser sozialen und politischen Verhältnisse zu schaffen, das heißt, das pädagogische Projekt muss mit einer politischen Praxis einhergehen. Sternfeld fragt auch nach dem emanzipatorischen Sprechen in der Kunst- und Kulturvermittlung. Das Selbstverständnis von zeitgenössischer Vermittlungsarbeit wäre demnach, ein Bewusstsein über die genannten Kriterien zugänglich zu machen sowie Gegenerzählungen zu ermöglichen. Folglich hätte dieses Selbstverständnis der Vermittlung eine Öffnung der Institutionen für politische Praxis und Organisation zum Ziel. Ein solches Vermittlungskonzept würde zwangsläufig an institutionelle Grenzen stoßen, dies genau unterscheidet allerdings emanzipatorische von bloß partizipatorischer Praxis (vgl. Sternfeld 2005).

Praxis: How we live now – Art System, Work Flow and Creative Industries

Auch in unserer Arbeit mit Studierenden versuchen wir diesen Prinzipien einer Selbstermächtigung mit künstlerischen und kuratorischen Mitteln zu folgen. So haben wir beispielsweise nach der Lektüre und Diskussion von Texten von Foucault und Chiapello/ Boltanski gemeinsam zu ergründen versucht, wie sich die theoretisierten gesellschaftlichen Veränderungen in der Lebenspraxis der Studierenden niederschlägt. Dazu haben Student*innen jeweils kurze Geschichten geschrieben: Von der prekären Situation in der Schweiz, in der einerseits hohe Studiengebühren gefordert werden, andererseits aber bezahlte Jobs in Kunstinstitutionen, wenn überhaupt, dann nur mit deutschen Sprachkenntnissen und als Schweizer*in zu finden sind; bis hin zu Erzählungen aus den Herkunftsländern einiger Studienprogrammteilnehmer*innen, von Verfolgung und Ermordung von Student*innen, die protestieren. Diese erlebten Geschichten wurden szenisch überarbeitet von der Schriftstellerin Renate Burkhard, und dann wiederum von Studierenden gespielt und per Video aufgezeichnet. In der letzten Überarbeitungsphase wurden die Spielszenen mit gesprochenem Text aus den Szenen überlagert und auf die Filmsequenzen Zitate aus Referenztexten gelegt. Das visuelle Videomaterial bestand aus einigen nebensächlichen Szenen, das Voiceover verlief jedoch plötzlich auch parallel zu den gesprochenen Szenen im Video, die Studierenden im Film äußern „I am free to leave now“ gleichzeitig mit der Voiceover Stimme als wiederkehrendes Element. So entstand ein Kaleidoskop aus Szenen, das die Lebenswirklichkeit der Studierenden auf viele Weisen widerspiegelt und zugleich theoretisiert. Der entstandene Kurzfilm hat das Potential, die Konflikte und Widersprüche weiterzutragen, er kann von allen Beteiligten weiter genutzt werden, für Filmscreenings, als Teil einer Ausstellung oder einer Diskussionsrunde: *How we live now – Art System, Work Flow and Creative Industries*.^[3]

Die Zusammenarbeit mit und zwischen den Studierenden (mit sehr unterschiedlichen Herkunftsländern und finanziell sowie schichtspezifisch diversen Hintergründen) vermittelte ein Gefühl dafür, was es bedeutet, Konflikte zu artikulieren und öffentlich zu machen, welche Momente der Solidarisierung dabei entstehen, und wie auch auf einer globalen Ebene Konflikte und Migrationprozesse zusammenhängen. Dabei ist es für uns als Lehrende wichtiger, den Studierenden die Möglichkeit zu eröffnen, mit Praxis und Theorie kulturelle, soziale, politische Situationen zu erforschen und zu durchdringen, als diese in eine vorformulierte kuratorische (Subjekt)-Position zu bringen. Jede meiner Tätigkeiten hat daher pädagogische Anteile: Das Lehren, das Herausgeben und Schreiben, das Kuratieren und Filmemachen. Ich sehe dies aber vor allem als Anleitung zur Selbstermächtigung innerhalb der oftmals verwirrenden, widersprüchlichen und machtförmigen Verhältnisse. Es geht darum, durch das Wissen um die eigene Situation und die historisch gewordenen Kontexte, zu einer Agency zu gelangen, bei der man/frau die Möglichkeiten nutzt, sich zu artikulieren, um bestimmte Lebensverhältnisse für viele anzustreben und einzufordern. Feministische Forderungen haben schon lange auf den Zusammenhang von Mikropolitiken und Makropolitik aufmerksam gemacht, daher meint Agency in einem kuratorischen Sinne hier: *Curate your context!*







Abb. 1-3 'How we live now – Art System, Work Flow and Creative Industries.'

AnmErkungen

[1] Wie Oliver Marchart in seinem Aufsatz *Die Institution spricht* darstellt, lässt sich dieser Begriff auf zeitgenössische kulturelle Institutionen anwenden: „Während wir üblicherweise zum ‚Staat‘ Institutionen wie die ‚Regierung, die Verwaltung, die Armee, die Polizei, die Gerichte, die Gefängnisse‘ zählen, erweitert Althusser unseren Staatsbegriff signifikant. Die genannten Institutionen bezeichnet er als Repressive Staatsapparate, weil sie im Ernstfall auf das Gewaltmonopol des Staates zurückgreifen können. Zum Staat gehören nach Althusser nun aber auch die Ideologischen Staatsapparate, – kurz ISAs. Darunter subsumiert Althusser den religiösen ISA (die Kirchen), den schulischen (öffentliche und private Bildungseinrichtungen), den familiären, den juristischen, den politischen (das politische System inklusive der Parteien), den gewerkschaftlichen, den der Information (die Medien) und schließlich den kulturellen ISA (Althusser zählt hierzu ‚Literatur, Kunst und Sport usw.‘)“ (Marchart 2005, S. 34 ff.). In Marcharts Aufzählung fehlt noch die von Grasskamp als totalitär bezeichnete Allgegenwart der Werbung sowie der Images aus Massenmedien.

[2] Untersucht wurden diese in jüngerer Zeit an vielen Hochschulen entstandenen Studiengänge und deren implizites Verständnis von Subjektivität von Katja Molis (Molis 2019). Die theoretische Referenz zu neuen Arbeits- und Produktionsformen haben Luc Boltanski und Eve Chiapello erarbeitet (Boltanski/Chiapello 2003).

[3] Unter *shared projects* auf der Website [curating.org](https://www.curating.org) sind einige unserer Gemeinschaftsprojekte zu finden. Der Film zu dem beschriebenen Projekt *How we live now – Art System, Work Flow and Creative Industries* findet sich hier: <https://www.curating.org/video-production-how-we-live-now-times-of-creative-industries/>. Weitere Projekte, die in Videofilmen mündeten, sind *Speculative Cu-*

rating with Christian Falsnaes: <https://www.curating.org/speculative-curating-with-christian-falsnaes/> und *Opening* mit Christian Falsnaes, der in der Ausstellung *Is it (Y)ours?* gezeigt wurde: <https://www.curating.org/is-it-yours/> [7.3.2021]

Literatur

- Althusser, Louis (1970): *Ideologie und ideologische Staatsapparate*. Hamburg: VSA-Verlag. Bal, Mieke (2002): *Kulturanalyse*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch.
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum, history, theory, politics*, London, New York: Routledge.
- Bennett, Tony (1995): *The Birth of the Museum: history, theory, politics*. London, New York: Routledge.
- Boltanski, Luc/Chiapello, Eve (2003): *Der neue Geist des Kapitalismus*. Konstanz: UVK Universitätsverlag Konstanz.
- Bourdieu, Pierre (1982): *Die feinen Unterschiede*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. Bourdieu, Pierre (1986): *Social Space and Symbolic Power*. In: *Sociological Theory*, 7. Jahrgang, Ausgabe 1, S. 14–25.
- Bourdieu, Pierre (1996): *Physical Space, Social Space and Habitus*. Rapport 10. Oslo: University of Oslo, Department of Sociology And Human Geography.
- Bourdieu, Pierre (2005): *Ökonomisches Kapital – kulturelles Kapital – soziales Kapital*. In: ders.: *Die verborgenen Mechanismen der Macht*. Hamburg: VSA-Verlag, S. 13–29.
- Buurmann, Nanne/Richter, Dorothee (Hrsg.) (2017): *Editorial: documenta: Curating the History of the Present*. In: dies. (Hrsg.): *documenta: Curating the History of the Present*. Online: <https://www.on-curating.org/issue-33.html#.YEPs1i1XaRs> ><http://www.on-curating.org/issue-33.html#.YEPs1i1XaRs> [6.3.2021]
- Eagleton, Terry (1994): *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*, Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Foucault, Michel (1977): *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*, hrsg. von Sheridan, Alan. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel (1981): *The Order of Discourse*. In: Young, Robert (Hrsg.): *Untying the Text: A Post-Structuralist Reader*. Boston: Routledge & Kegan Paul, S. 48–78.
- Grasskamp, Walter (2000): *Unberührbar und unverkäuflich. Der Museumsshop als Notausgang*. In: ders. (Hrsg.): *Konsumglück. Die Ware Erlösung*, München: C.H. Beck Verlag, S. 143–152.
- Graw, Isabelle (2010): *High Price. Art Between the Market and Celebrity Culture*. Berlin: Sternberg Press. O'Doherty, Brian (1986): *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley: University of California Press.
- Lacan, Jacques (1986): *Das Spiegelstadium als Bildner der Ich-Funktion*. In: ders.: *Schriften I*, Weinheim, Berlin: Walter und Quadriga.
- Marchart, Oliver (2005): *Die Institution spricht*. In: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hrsg.): *Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen*. Wien: Turia + Kant, 1.
- Marchart, Oliver (2008): *Hegemonie im Kunstfeld. Die documenta-Ausstellungen dX, D11, d12 und die Politik der Bientalisierung*. Köln: König.
- Marchart, Oliver (2019): *Conflictual Aesthetics. Artistic Activism and the Public Sphere*. Berlin: Sternberg Press, S. 146.
- Migros Museum für Gegenwartskunst (2016): *Facts and Figures*. Online: https://migrosmuseum.ch/storage/product-pdfs/Facts_and_Figures/mm_factsandfigures_D.pdf [6.3.2021]

Molis, Katja (2019): Kuratorische Subjekte, Praktiken der Subjektivierung in der Aus- und Weiterbildung im Kunstbetrieb. Bielefeld: Transcript.

Munder, Heike/Wuggenig, Ulf (Hrsg.) (2012): Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst. Zürich: JRP | Ringier.

Schade, Sigrid/Wenk, Silke (1995): Inszenierung des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: Hof, Renate/Bußman, Hadumod (Hrsg.): Genus – zur Geschichte der Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart: Kröner.

Schober, Anna (1994): Montierte Geschichten. Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen. Wien: J & V.

Sternfeld, Nora (2005): Der Taxispielertrick. Vermittlung zwischen Selbstregulierung und Selbstermächtigung. In: Jaschke, Beatrice/Martinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora (Hrsg.): Wer spricht? Autorität und Autorschaft in Ausstellungen. Wien: Turia + Kant, 15–34.

von Osten, Marion (2005): Producing Publics- Making Worlds! Zum Verhältnis von Kunstöffentlichkeit und Gegenöffentlichkeit. In: Raunig, Gerald/Wuggenig, Ulf (Hrsg.): Publicum. Theorien der Öffentlichkeit. Wien: Turia + Kant.

Abbildungen

Abbildungen 1–3 'How we live now – Art System, Work Flow and Creative Industries.'

Feministisch Stadtforschung kuratieren: Mitgehen, Nachgehen, Weitergehen

Von Elke Krasny

Das Verhältnis zwischen Feminismus und Religion ist von Missverständnissen und Konflikten geprägt (vgl. u.a. Jung/Kaffer 2014: 253-272, Paternotte 2015: 129-147, Ali 2017: 13-36). Wie die Diskussionen zeigen, scheinen sich diese Felder für manche gegenseitig auszuschließen. Einige Bedenken gegen das ‚Religiöse‘ seien hier kurz genannt: Wie könne Religion, bekannt als Legitimation für konservative Vorstellungen zu Geschlecht und Sexualität, für ein feministisches Unterfangen nutzbar gemacht werden? Sei Religion nicht per se unpolitisch, da sie das Individuum betone und nicht das emanzipatorische kollektive Handeln?

Bevor ich auf Darstellungen in der visuellen Kultur zu Geschlecht und Sexualität im Kontext von Religion eingehe, möchte ich das nicht einfache Verhältnis von Religion, Feminismus und Sexualität skizzieren und mein Verständnis dazu vorstellen.

Im kulturwissenschaftlichen Kontext sind nicht nur queer-feministische, dekoloniale Theorien ein wissenschaftliches Projekt mit politischer Relevanz, sondern auch Religion im Verständnis als soziale Praxis mit gesellschaftspolitischer Dimension. Eine kritische (queer-feministische und dekoloniale) Theologie (vgl. z.B. Maier 2012, Thatcher 2015, Derichs 2012) hat in den letzten Jahrzehnten gezeigt, wie eine monotheistische Religion mit ihren patriarchalen und fundamentalistischen Wahrheitsansprüchen wissenschaftlich in Frage gestellt werden kann: Mittels neuerer Übersetzungen historischer Texte und neuer Exegese werden klare Dichotomien und tradierte Einstellungen, Werte und Vorstellungen dekonstruiert. Teil dieses kulturwissenschaftlichen Projekts ist es auch, Religion als Legitimation von Homofeindlichkeit und für ein naturalistisches biologisches Geschlechterverständnis zu hintertreiben, eine aktuelle politische Debatte aufzubrechen, scheinbar zugrundeliegende Prämissen wissenschaftlich in Frage zu stellen, dominierende Diskurse zu verqueeren und (hetero-)normative Vorstellungen zu hinterfragen. Im Gegensatz dazu versuchen konservative Strömungen, dies zu verhindern und tradierte Geschlechterverhältnisse zu verfestigen. Nicht zuletzt

bezieht sich derzeitiger anti-feministischer Rechtspopulismus auf die vermeintliche Gender-Ideologie der katholischen Kirche.

Die kontrovers geführten Debatten verweisen auf die kontinuierliche Ausverhandlung zwischen Religiösem und Säkularem (Politik, Wissenschaft) im Allgemeinen sowie zwischen diversen Positionen zu Geschlecht, sexueller Orientierung und Sexualität im Speziellen. Daher stellen sich folgende Fragen: Wie ist der aktuelle Stand einer queer-feministischen, dekolonialen Theologie in Bezug auf Sexualität, Geschlecht und sexuelle Orientierung einzuschätzen? Einen umfassenden Bericht kann ich an dieser Stelle nicht liefern, wohl aber einige markante Beispiele, die die brisanten und folgenreichen Forschungsergebnisse in diesem Bereich skizzieren.

So beruht das allseits bekannte Dogma der Jungfräulichkeit Marias und des daraus abgeleiteten Ideals der sexuellen Keuschheit für (junge) Frauen auf einem Übersetzungsfehler: Im hebräischen Originaltext gibt es kein Wort für *Jungfrau*, daher kann die Stelle mit der Übersetzung *Jungfrau* anstelle von *junger Frau* als eine freie Interpretation des Übersetzers gesehen werden.¹ (Vgl. Crüsemann 2009: 286) Ebenso verwunderlich mutet die Herkunft der gängigen Formel beim Sakrament der Ehe an: „[...] bis dass der Tod euch scheidet [...]“. Sie ist aus dem Buch Rut im Alten Testament abgeleitet.² Rut versichert an dieser Stelle ihrer Schwiegermutter ihre große Zuneigung. Sie würde sterben, wo auch sie sterben wird, und nur der Tod könne sie trennen. Die hart umkämpfte, ursprünglich rein heterosexuelle Hochburg Ehe leitet also ihre sprachliche Formel von einer Beziehung zwischen zwei Frauen ab. (Vgl. Jennings 2015: 210)

Die Liste der Ergebnisse kritischer Theologie könnte auf diese Weise fortgesetzt werden – sie verweist erneut darauf, dass Religion eine Konstruktion ist und die darin vermittelten Sexualitätsnormen ebenso. Wenn diese Haltung gegenüber der im westlichen Kontext dominanten christlichen Religion reflektiert wird, ist es wesentlich leichter, den Wissenstransfer auch auf andere Religionen zu vollziehen. Bis dahin befindet sich das Christentum in einer Form der „kulturellen Unsichtbarkeit“ (bell hooks) und der Norm. Andere Religionen werden zumeist als Negativ-Folie für die eigene Religion konstruiert und eine Hierarchie zwischen den Religionen ist die Folge (vgl. Landwerd 2010: 170). Diese ‚Unsichtbarkeit des Christentums‘ in unserem Alltag aufzubrechen und diese Nicht-Markierung als bestimmend für das Verhältnis zu anderen Religionen (z.B. dem Islam) wahrzunehmen, ist ein wesentliches Ziel dieses Textes.

Die Beispiele für ‚(Un-)Sichtbarkeiten‘ sind vielseitig und im aktuellen Diskurs sehr präsent. Die Verwendung von christlichen Motiven, Sprache und Bildern (z.B. auf Parteiplakaten der AfD in Deutschland) im Rahmen von Islamophobie und des Anti-Genderismus scheint allgegenwärtig. Ebenso basiert die Verknüpfung zwischen Nationalismus und Rechtsradikalität oft auf religiösen Einstellungen und findet in einer fundamentalen christlichen und religiösen Sprache ihren Ausdruck, die nicht immer als solche erkannt wird. Ein weiteres Beispiel für die Diskussion um ‚Sichtbarkeit‘ von Religionen ist die bekannte Kopftuchdebatte. Welche Religion darf in welchen Kontexten sichtbar sein und welche nicht? Religiöse, als ‚fremd wahrgenommene‘ Bekleidung muss oft einer westlichen Ordnungsstruktur unterworfen werden.

Diese Beispiele sind eingebettet in die umfassendere Diskussion der Unterscheidung zwischen säkular und religiös, die in Gesellschaft verhandelt wird und ein Strukturprinzip darstellt, mit dessen Hilfe die komplexe Welt zu ordnen versucht wird. Die dichotome Trennung und Normierung von säkular als modern versus religiös als rückständig wird wesentlich über die Geschlechterverhältnisse vermittelt. Die Diskussion um das Kopftuch wird beispielsweise vom Argument bestimmt, wie rückständig der Islam sei und wie unemanzipiert und unterdrückt Frauen ihr Leben im Islam führen würden. Das Kopftuch wäre ein Ausdruck für ihre Situation. Die ‚modernen‘ westlichen Gesellschaften hingegen stünden in dieser problematischen Argumentation für die Gleichberechtigung der Geschlechter, eine Argumentation, die gleichzeitig nach wie vor bestehende geschlechtliche Diskriminierungen und Machtasymmetrien zwischen den Geschlechtern ignoriert.

Die Produktion und die Vermittlung von Geschlechternormen und Vorstellungen zu Sexualität basieren sowohl auf religiösen Einrichtungen, gesellschaftlichen Debatten und kulturellen Traditionen als auch auf der in unserem Alltag präsenten visuellen Kultur. Zeitgenössische Kunst wie auch Pop- und Medienkultur haben ihr religiöses Gedächtnis und das ikonographische Erbe der christlichen Religion nicht getilgt, auch wenn monotheistische Religionen in den letzten Jahrzehnten in der westlichen Kultur an Bedeutung verloren haben. Ganz im Gegenteil: Sie leben im Gewand von visueller Kultur in der säkularen Gesellschaft weiter und besetzen unter anderem den „Sehnsuchtsraum des Religiösen“ (Pahud de Mortanges 2016: 7). Religion, insbesondere die christliche, ist ein nachhaltiges Symbolsystem mit impliziten Normen zu Sexualität und Geschlechterordnung. Aus Sicht einer

queer-feministischen und dekolonialen Perspektive lohnt es sich deshalb, zu erforschen, inwiefern das christliche Verständnis von Zeichen, Symbolen, Motiven und Bildern in der visuellen Kultur (Werbung, Mode, Popkultur, Kunst, Politik) präsent ist und dessen hegemoniales Geschlechterkonzept weiter tradiert wird. Die Phänomene reichen von der visuellen und sprachlichen Inszenierung von Popsänger*innen über jene von Politiker*innen bis zu Filmen, Werbungen etc. Im Folgenden möchte ich exemplarisch die Kunstfigur Conchita Wurst und die Sängerin Beyoncé auf ihren spielerischen Umgang mit dem ‚religiösen Erbe‘ und den damit impliziten Vorstellungen zu Geschlechtervielfalt und Sexualität untersuchen.

Als Conchita Wurst alias Tom Neuwirth den Songcontest 2014 gewann, erlangte sie sehr schnell enorme Bekanntheit. Die ungewöhnliche Konstruktion von Conchita Wurst als Travestiekünstler*in (Selbstbezeichnung) mit außerordentlicher Erscheinung hat in der breiten Öffentlichkeit Eingang gefunden. Durch ihre musikalische Performance und ihre visuelle Inszenierung war die Botschaft unmissverständlich: Toleranz gegenüber Differenzen, eine Vielfalt im Geschlechterdenken und -leben sowie Pluralität in sexuellen Orientierungen anzuerkennen.

Im ersten Moment scheint eine Übereinstimmung zwischen Conchita Wurst und einem religiösen Vermächtnis weit hergeholt. Die deutsche Theologin Elke Pahud de Mortanges hebt solche Verbindungen jedoch sehr überzeugend hervor (vgl. Pahud de Mortanges 2016: 239ff.). „Rise like a Phoenix“, der Siegertitel des Eurovision Song Contest 2014, beinhaltet die mythologische Erzählung des Vogels Phönix, der verbrennt und aus seiner Asche wieder aufsteht. Die Redewendung „wie ein Phönix aus der Asche“ spricht das Unglaubliche an: Nachdem bereits jemand/etwas verloren ist oder aufgegeben hat, erscheint er/es überraschend in neuem Glanz. Der Vogel Phönix ist ein Symbol für den Opfertod und die Auferstehung Christi als heilsbringende erlösende Figur. Der Song „Rise like a Phoenix“ verkündet das glückliche Ende einer ‚Heil- und Ganzwerdung‘, die Überwindung von scheinbar unüberwindbaren Schwierigkeiten und verheißt vor allem Zuversicht und Hoffnung. (Vgl. Pahud de Mortanges 2016: 242) Die Anlehnungen an den Fundus christlicher Symbole und Motive in dieser Geschichte sind vielseitig und beschränken sich nicht nur auf die Geschichte des Phönix und die Botschaft des Songs. Die visuelle Inszenierung der Kunstfigur Conchita Wurst (Abb. 1) erinnert an zahlreiche Jesusbilder der Nazarener Anfang des 19. Jahrhunderts (Abb. 2) (Vgl. Pahud de Mortanges 2016: 240f sowie ORF 2014). Die weichen Gesichtszüge und der Vollbart zeigen ein feminisiertes Jesusbild, das als Sinnbild für die Liebe steht. Da Gefühle tradiert Weise auch geschlechtsspezifisch konnotiert sind und Liebe (im Gegensatz zu Aggression beispielsweise) einer Sphäre der ‚Weiblichkeit‘ zugeschrieben wird, erhält Jesus in den Darstellungen androgyne Gesichtszüge mit dem Zweck, Liebe zu vermitteln. Eine direkte Gegenüberstellung von Conchita Wurst und dem Jesusbild der Nazarener macht diese Parallelen deutlich. Des Weiteren wird mit dieser Jesusdarstellung an die Vorstellung einer Geschlechtervielfalt im Göttlichen angeknüpft. In einigen Religionen und Kulturen gibt es Traditionen, wo das dritte Geschlecht (Hijras) eine besondere spirituelle Bedeutung und Funktion innehat.

Die visuelle Inszenierung von Conchita Wurst macht jedoch noch eine andere Verknüpfung mit christlicher Darstellungstradition deutlich: Im christlichen Volksglauben gibt es die Verehrung der Heiligen Kummernis, auch Heilige Ontkommer (niederländisch) oder Heilige Wilgefortis genannt. Die Heiligenbilder zeigen eine ans Kreuz genagelte Frau mit Bart. (Abb. 3) (Vgl. Tutschek 2017) Die Kunsthistorikerin Ilse Friesen beschäftigt sich in ihrer Publikation „The Female Crucifix“ (2001) mit der Verehrung dieser Heiligen, deren Hochblüte ab dem 15. Jahrhundert dokumentiert ist und letztendlich von der katholischen Kirche verboten wurde, da sie dem Marienkult Konkurrenz machte. Laut Legende sollte die Heilige von ihrem Vater verheiratet werden. Sie wollte aber ganz Christus dienen und betete zu diesem Zweck, ihr Aussehen möge sich so verändern, dass eine Heirat unwahrscheinlich werde. Als ihr ein Bart wuchs, fand die Heirat tatsächlich nicht statt. Der erzürnte Vater ließ seine Tochter folglich ans Kreuz nageln, damit sie sterbe wie ‚ihr geliebter‘ Jesus. Diese grausame Geschichte führte dazu, dass die Heilige in Fällen von Gewalt gegen Frauen angerufen wurde, wie beispielsweise bei erzwungener Ehe, sexuellem Missbrauch, Vergewaltigungen und Inzest. (Vgl. Friesen 2001: 10f.)

Im damaligen Verständnis war das Sterben in der Nachahmung von Jesus Christus eine besondere Auszeichnung und es galt, mittels Kreuzigung zum männlichen Geschlecht zu transformieren und dadurch Christus ähnlicher zu werden. Dies wurde als eine Erhöhung für Frauen aufgefasst. Aktuell ist dieser Kult kaum geläufig, die Darstellungen sind weitgehend unbekannt oder von der katholischen Kirche zerstört worden. Lediglich im Kalender von Trans-Communitys ist die Heilige Wilgefortis als ‚Transvestie-Heilige‘ und als eine der historischen Anknüpfungslinien für Transpersonen immer wieder erwähnt.

Zusätzlich sei noch auf zwei Aspekte hingewiesen: Der Name Conchita kommt etymologisch von *Concepción* und damit aus dem Spanischen. Er bedeutet einerseits ‚unbefleckte Empfängnis‘ – von der Jungfräulichkeit Marias rückt die katholische Kirche nach

wie vor nicht ab – als auch ‚Vulva‘. Nicht nur die visuelle Darstellung der Kunstfigur präsentiert daher Anteile mehrerer Geschlechter, sondern auch der Name Conchita Wurst selbst. Conchita bedeutet also u.a. Vulva, während Wurst aufgrund der Form als ein Symbol für den Penis gesehen werden kann. Weiters wird die Doppelfiguration von Jesus/Christus, die sich aus einem göttlichen (Christus) und einem menschlichen (Jesus) Anteil zusammenfügt, in der ebenfalls dualen Splittung von Conchita Wurst/Tom Neuwirth als Kunstfigur und Person reflektiert. (Vgl. Pahud de Mortanges 2016: 241)

Ein weiteres Beispiel für die Verwendung christlicher Motive und deren sexuelle Konnotation findet man in der visuellen Inszenierung der afro-amerikanischen Sängerin Beyoncé. Als eine der schillerndsten Popmusikerinnen irritiert und beeindruckt sie durch ihre ambivalenten Inszenierungen. So tanzte sie beispielsweise bei den MTV Music Awards (2014) vor dem Schriftzug *Feminist* und zitiert in ihrem Film „Flawless“ die Schwarze feministische Schriftstellerin Chimamanda Ngozi Adichie. Beyoncé's großer Erfolg basiert u.a. auf Videos mit extremer Betonung von Sexyness und Erotik, die unschwer als feministisch bezeichnet werden können. Während ihrer beiden Schwangerschaften änderte sie ihr Image und entwarf sich in Anlehnung an Maria, die biblische Mutter Gottes als die ‚Heiligste‘ unter den Müttern (Abb. 4). Durch die Idealisierung von Mutterschaft mit den Eigenschaften mild, sanft und fürsorglich betont sie den Wert der Frau mittels Schwangerschaft. Eine markante Differenz zur christlichen Marienfigur liegt darin, dass sich Beyoncé hochschwanger und halbnackt zeigte. (Abb. 5 und Abb. 6) Die Sängerin spielt in diesen Bildern mit der vermeintlichen Asexualität und ‚Reinheit‘ Mariens und mit deren Überhöhung.

Obwohl Beyoncé eine ihrer Schwangerschaften am ersten Tag des Black History Month verkündete und damit ein Bezug zu Black History entstand, wird einigen Kritiker*innen zufolge die Problematik von Schwarzen Frauen durch ihre visuelle Inszenierung nicht sichtbar. Auf die Tradition der Schwarzen Frauen als Ammen, Kindermädchen, Hausmädchen etc. für weiße Personen wird nicht Bezug genommen. (Vgl. Wimbauer 2015: 41, Edwards 2017) Daher stellt sich die Frage, inwiefern durch Beyoncé's visuelle Inszenierung die Situation Schwarzer Frauen und Mütter sichtbar wird.

Unabhängig davon scheint klar, dass ‚gute‘ Mutterschaft mit Weiß-Sein und ‚Weißer Madonna‘ verbunden ist und sich vor dieser rassifizierten Tradition die Suche nach Beispielen zu ‚Schwarzer Mutterschaft‘ und zu einer denkbaren ‚Schwarzen Madonna‘ in der christlichen Ikonographie auf tut. Dabei gibt es im Christentum das Phänomen der ‚Schwarzen Madonna‘. Es handelt sich um Gemälde und Skulpturen in ganz Europa, die die Darstellung einer Madonna mit dunkler Hautfarbe zeigen (Abb. 7). Im Kanon der Kunstgeschichte finden die Bilder allerdings kaum Beachtung, da sie oft von minderer kunsthistorischer Bedeutung sind. (Vgl. Greve 2013: 133 und 414) Überraschend findet sich die ‚Schwarze Madonna‘ im Repertoire der christlichen Verehrung. Mit der Farbe schwarz geht im westlichen Kulturkreis durch unzählige Mythen, Sagen, Überlieferungen und Fabeln symbolbeladen oft eine negative Konnotation einher, was die Frage nach der Ursache der Farbgebung für die Darstellung der christlichen Madonna aufwirft. Erklärungen für die Farbgebung werden durch den Ruß von Kerzen und mit dem Alter der Kunstgegenstände angeführt. Diese ‚zufällige‘ Farbgebung würde allerdings nicht erklären, warum die Madonnen zu einem späteren Zeitpunkt nicht gereinigt wurden oder wie die Färbung sich derartig gleichmäßig verteilen hätte können (vgl. Begg 1989: 12 und 17f.).

Die deutsche Kunsthistorikerin Anna Greve weist darauf hin, dass die „Überlegungen feministischer Theologinnen zum vorchristlichen Ursprung des Kultes [...] von der christlichen Kirche entschieden zurückgewiesen [wurden], die naheliegende Anbindung an frühere Schutzgöttinnen wie [die] mythologischen Göttinnen Isis und Kali, die über Geburt und Tod wachen, war offiziell nicht denkbar.“ (Greve 2013: 414) Weiters folgert sie daraus: „Das macht diese Madonnen insofern tatsächlich ‚schwarz‘, als dass sie ein subkulturelles Widerstandspotenzial gegenüber der mächtigen Kirchendoktrin verkörpern.“ (Greve 2013: 415) Trotz dieser überzeugenden ikonographischen und inhaltlichen Herleitung hält die katholische Kirche an der Behauptung fest, dass die meisten dieser Bildnisse ursprünglich nicht eine starke Pigmentierung der Haut andeuten sollten und somit nicht auf ein Schwarz-Sein verweisen, sondern erst später ‚zufällig‘ durch eine ungewollte Verfärbung so geworden sind. Denn eine *Schwarze Madonna* wäre eine Störung der gewohnten Ordnung, ein urplötzlich aufklaffender Widerspruch, der Einbruch eines ganz Anderen in der unmittelbaren Gegenwart. Wird das Schwarz-Sein der ‚Schwarzen Madonna‘ nur als ein visuelles Phänomen betrachtet, das sich auf die schwarze Verfärbung der Statue reduziert, wird damit eine tiefere Bedeutung verschleiert. (Vgl. Begg 1989: 12f.) Um noch einmal zum Ausgangspunkt, zu Beyoncé's Mariendarstellung, zu kommen: Auch die ‚Schwarze Madonna‘ ist im Christentum mit der Asexualität und damit der ‚Reinheit‘ Mariens verbunden.

Zusammenfassend zeigen die genannten Beispiele von Conchita Wurst und Beyoncé, dass Verschiebungen stattfinden und das ‚Heilige‘ subvertiert und profanisiert wird. Es geht dabei also um wiederkehrende religiöse Motive, die losgelöst von diesem Ursprung adaptiert wiederauftaucht, dabei aber Referenzen zu ihrer Herkunft aufweist. Im Sinne von Sigrid Weigel ist dies „eine

Durchflechtung der säkularisierten Welt mit religiösen Deutungsmustern und eine Präsenz von unsichtbar gewordenen Zeichen der Religion in der profanen Kultur“ (Weigel nach Schaffer 2019: 31). Die ‚Durchflutung‘ unserer Alltagswelt mit ursprünglich religiösen Symbolen und deren ‚(Un-)Sichtbarkeit‘ sind verwoben mit unseren Sehgewohnheiten und geben dem Sakralen verbleibende Rest-Wirksamkeiten in profanen Bereichen. Die christlichen Zeichen und damit auch ihre Sprache in der visuellen Kultur oszillieren zwischen religiöser Entleerung und Aufladung, kapitalistischer und politischer Instrumentalisierung und den Möglichkeiten subversiver Geschlechterräume. Die Normen der Geschlechterordnung, Sexualität sowie sexuellen Orientierung werden dabei wiederholt, verschoben oder spielerisch in Szene gesetzt.

Anmerkungen

[1] Siehe die entsprechenden Stellen in der „Bibel in gerechter Sprache“: Bail u.a. 2007, NT, Mt 1, 23, S. 1837. Die Bibel in gerechter Sprache stellt eine neue Übersetzung der historisch überlieferten Bibeltexte aus dem Jahre 2007 zur Verfügung und übersetzt diese Stelle entsprechend ‚anders‘, eben als „junge Frau“. Die Bibel in gerechter Sprache wird von der katholischen Kirche nicht anerkannt, sehr wohl aber von der evangelischen Kirche.

[2] Siehe die entsprechende Bibelstelle: Bail u.a. 2007, AT, Rut 1, 16-17, S. 1314.

Literatur

Ali, Zahra (2017 [2012]): Einleitung. In: dies. (Hrsg.): Islamische Feminismen. Wien: Passagen Verlag, S. 13-36.

Bail, Ulrike/Crüseemann, Frank/Crüseemann, Marlene/Domay, Erhard/Ebach, Jürgen/Janssen, Claudia/Köhler, Hanne/Kuhlmann, Helga/Leutzsch, Martin/Schrottroff, Luise (2007): Bibel in gerechter Sprache. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.

Begg, Ean (1989): Die unheilige Jungfrau. Das Rätsel der Schwarzen Madonna. Bad Münstereifel/Trilla: Edition Tramontane.

Cornwell, Susannah (2015): Intersex and transgender People. In: Thatcher, Adrian (Hrsg.): Theology, Sexuality, and Gender. New York: Oxford University Press, S. 657-675.

Crüseemann, Frank/Hungar, Kristian/Kessler, Raiser/Schrottroff, Luise/Janssen, Claudia (2009): Sozialgeschichtliches Wörterbuch zur Bibel. Darmstadt: Wissenschaftliches Buchgesellschaft.

Derichs, Claudia (2012): Islamischer Feminismus und Emanzipation. In: Birkle, Carmen/Kahl, Romana/Ludwig, Gundula/Maurer, Susanne (Hrsg.): Emanzipation und feministische Politiken: Verwicklungen, Verwerfungen, Verwandlungen. Sulzbach/Taunus: Ulrike Helmer Verlag, S. 165-180.

Edwards, Katie (2017): Beyoncé and the Black Madonna: How her first picture with Sir and Rumi Carter challenges racial stereotypes of motherhood. Online: <https://www.newsweek.com/beyonce-and-black-madonna-how-singers-represents-good-motherhood-first-picture-638170> [4.3.2020]

Jennings, Theodore W. Jr. (2015): Same-Sex Relations in the Biblical World. In: Thatcher, Adrian (Hrsg.): Theology, Sexuality, and Gender. New York: Oxford University Press.

Jung, Lena/Kaffer, Indira (2014): Feminismus und Spiritualität. Die Frauenbewegung im New Age. In: Feminismus Seminar (Hrsg.): Feminismus in historischer Perspektive. Bielefeld: transcript, S. 253-272.

Friesen, Ilse (2001): The Female Crucifix. Images of St. Wilgefortis since the Middle Ages. Waterloo: Wilfried Laurier University Press.

Greve, Anna (2013): *Farbe-Macht-Körper. Kritische Weißseinsforschung in der europäischen Kunstgeschichte*. Karlsruhe: KIT Scientific Publishing.

Hark, Sabine/Villa, Paula-Irene (2015): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript.

Katholische Presseagentur (2014): *Die Toleranz-Botschaft von Conchita und Jesus*, in: *Die Christenheit. Die Sehnsucht ist unendlich*. Online: <https://christenheit.wordpress.com/tag/conchita-wurst/> [4.4.2020]

Landwerd, Susanne (2010): *Die Repräsentation der Anderen. Bemerkungen zu Bild, Geschlecht und Religion*. In: dies. (Hrsg.): *Frau – Gender – Queer. Gendertheoretische Aufsätze in der Religionswissenschaft*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 163-184.

Maier, Christl M. (2012): *Geschlechterverhältnisse in der Bibel – Stationen einer emanzipatorischen Re-lecture*. In: Birkle, Carmen/Kahl, Romana/Ludwig, Gundula/Maurer, Susanne (Hrsg.): *Emanzipation und feministische Politiken: Verwicklungen, Verwerfungen, Verwandlungen*. Sulzbach/ Taunus: Ulrike Helmer Verlag, S. 188-203.

ORF (2014): *Zulehner zu Conchita-Sieg: Diskriminierung abzulehnen*. In: *ORF Religion*, 13.05.2014. Online: <https://religion.orf.at/stories/2646984/> [4.4.2020]

Pahud de Mortanges, Elke (2016): *Be a somebody. Christus-Heterotopien in Kunst und Kommerz im 20. und 21. Jahrhundert*. In: Metzger, Franziska/Pahud de Mortanges, Elke: *Orte und Räume des Religiösen im 19. – 21. Jahrhundert*. Paderborn: Ferdinand Schöningh, S. 223-248.

Paternotte, David (2015): *Catholic Monilisations against Gender in Europe*. In: Hark, Sabine/Villa, Paul-Irene (Hrsg.): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript, S. 129-148.

Schaffer, Jule (2019): *Unscharfe Spuren? Konzepte des Heiligen und Sakralen in fotografischen Bildern am Beispiel von Andres Serrano, David Nebreda und Pierre Gonnord*. Bielefeld: transcript.

Thatcher, Adrian (2015): *Theology, Sexuality, and Gender*. New York: Oxford University Press.

Tutschek, Kurt (2017): *Ein weiblicher Jesus? Die Geschichte der heiligen Kummernis*. In: *Der Standard*, 13.2.2017. Online: <https://www.derstandard.at/story/2000051566937/ein-weiblicher-jesus-die-geschichte-der-heiligen-kuemmeris> [20.6.2020]

Weigel, Sigrid (2007): *Schauplätze, Figuren, Umformungen. Zu Kontinuitäten und Unterscheidungen von Märtyrerkulturen*, in: dies. (Hrsg.): *Märtyrer-Porträts. Von Opfertod, Blutzeugen und heiligen Kriegerern*, München 2007, S. 11-37

Wimbauer, Christine/Motakef, Mona/Teschlade, Julia (2015): *Prekäre Selbstverständlichkeiten. Neun prekarisierungstheoretische Thesen zu Diskursen gegen Gleichstellungspolitik und Geschlechterforschung*. In: Hark, Sabine/Villa, Paul-Irene (Hrsg.): *Anti-Genderismus. Sexualität und Geschlecht als Schauplätze aktueller politischer Auseinandersetzungen*. Bielefeld: transcript, S. 41-58.

Abbildungen

Abb. 1: Conchita Wurst 2014, Ailura/Wikipedia. Online: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:20140321_Conchita_Wurst_4188.jpg [20.6.2020]

Abb. 2: Unbekannte*r Maler*in der Nazarener: Jesus, 19. Jahrhundert. Online: https://zulehner.files.wordpress.com/2014/05/faustina_je-

sus.jpg [20.6.2020]

Abb.3: Heilige Wilgefortis mit Geigenspieler, Bild in der Kapelle entlang der B25/Österreich. In: Der Standard, 13.07.2017. Online: <https://www.derstandard.at/story/2000051566937/ein-weiblicher-jesus-die-geschichte-der-heiligen-kuemmernis> [29.6.2020]

Abb. 4: Madonna und Kind im Rosenhag, Werkstatt von Ambrosius Benson (Lombardei 1495-1500 Flandern), Öl auf Leinwand, 98 x 80 cm. Dorotheum Wien, Auktionskatalog 20.10.2015.

Abb. 5: Beyoncé, 2017, Instagram. Online: https://www.instagram.com/beyonce/?utm_source=ig_embed

sowie in: VIP.de*: Beyoncé mit Zwillingen schwanger, <https://www.vip.de/cms/beyonce-ist-mit-zwillingen-schwanger-hier-zeigt-sie-s-tolz-ihren-babybauch-4078282.html> [20.6.2020]

Abb. 6: Beyoncé mit ihren Kindern, 2017, Instagram. Online: https://www.instagram.com/beyonce/?utm_source=ig_embed

sowie in: Kurier, 14.7.2017, <https://kurier.at/stars/instagram-beyonce-zeigte-erstmal-foto-von-ihren-zwillingen/275.064.299> [20.6.2020]

Abb. 7: Unbekannte/r Künstler*in: Schwarze Madonna vom Kloster Einsiedeln (CH), Mitte des 15. Jahrhunderts. Online: https://www.heiligenlexikon.de/Literatur/Muttergottes_Einsiedeln.html [20.6.2020]

Feministisch Stadtforschung kuratieren: Mitgehen, Nachgehen, Weitergehen

Von Elke Krasny

„Da wirst du wahrscheinlich nicht so viel finden, oder?“, ist eine der häufigsten Fragen, die ich im Laufe meiner Recherche gehört habe. Seit fast einem Jahr forsche ich zur Darstellung von Abtreibungen¹ in Filmen und Serien und kann den Freund*innen und Familienmitgliedern, die mir diese Frage gestellt haben, mittlerweile sagen: „Doch, ich finde sogar ziemlich viel. Aber es macht nicht unbedingt Spaß, sich das alles anzuschauen.“ Auf diese Aussage folgt oft ein weiteres, jedoch unausgesprochenes Fragezeichen: Warum sollte die Auseinandersetzung mit Abtreibungen Spaß machen? Ist das überhaupt möglich?

Bevor ich intensiver in Filmarchive und auf Streaming-Portalen geschaut habe, hatte ich wie viele andere hauptsächlich abschreckende Bilder zu Schwangerschaftsabbrüchen im Kopf. Ob in Zeitschriften, im Internet oder in sonstigen Alltagsmedien; das Thema wird in der Öffentlichkeit sehr limitiert dargestellt – wenn es überhaupt zur Sprache bzw. ins Bild kommt. Denn vorherrschend ist nach wie vor die aus meinem Umfeld angesprochene Lücke oder Abwesenheit von Bildern. Viele verbinden mit dem Thema Abtreibung bestenfalls ein großes Fragezeichen und schlimmstenfalls einen *blank space*, wo sie bewusst nicht hinschauen wollen. Beeinflusst wird diese Unsichtbarkeit zum einen vom Totschweigen in Schule oder Studium (selbst in deutschen und österreichischen Medizinuniversitäten fehlt das Thema Abtreibung im Curriculum größtenteils), zum anderen von konservativen und frauenfeindlichen Gesetzgebungen wie dem deutschen §219a, der es Gynäkolog*innen verbietet, auf ihren eigenen Webseiten Informationen zu den Methoden zu verbreiten, da dies als ‚Werbung‘ gilt. Dementsprechend wird auch in öffentlichen Medien oder von berühmten Personen (die sich zu anderen feministischen Themen laut bekennen) kaum darüber gesprochen. Diese nicht zufällige, sondern aktiv hergestellte Unsichtbarkeit hat zur Folge, dass Abtreibungen mystifiziert werden und die allgemeine Tabuisierung verstärkt wird.

Wenn Schwangerschaftsabbrüche sichtbar werden, sind es meistens Darstellungen aus Anti-Choice-Bewegungen², die hängen bleiben, auch weil sie von den Effekten der aktiv hergestellten Unsichtbarkeit profitieren. So zeigen die Abtreibungsgegner*innen brutale und blutige Bilder von vermeintlich abgetriebenen Embryos, mit denen sie vor Kliniken stehen und das Internet füllen. Oder sie machen sich neue bildgebende Verfahren wie etwa 3D-Ultraschall zunutze und rufen mit Aufnahmen, auf denen der Fötus wie ein fertig entwickeltes Baby aussieht, bei den Betrachter*innen Kindchenschema-Affekte und schlechtes Gewissen hervor. Ob gewaltsam einprägende Schock-Bilder oder manipulierte Verniedlichung, die visuelle Trennung des Embryos oder Fötus aus dem Bauch der schwangeren Person hat diskursive Effekte: Obwohl bis zur 23. Schwangerschaftswoche gar nicht allein lebensfähig, wird dem Fötus visuell ein Eigenleben zugesprochen und der schwangeren Person quasi gegenübergestellt. Diese wird dadurch zur Antagonistin des Fötus konstruiert, bleibt aber selbst wieder unsichtbar (vgl. Busch in Mayr 2018).

Eine weitere Darstellungskonvention, welche die Wahrnehmung von Abtreibungen beeinflusst, versucht einen Kompromiss herzustellen und stellt die schwangere Frau³ ins Zentrum, allerdings nur in leidender und passiver Funktion. Sie wird ausschließlich als traurig, traumatisiert, bereuend, überfordert, hilflos oder dumm dargestellt. Oft schaut sie mit leerem Blick aus dem Fenster oder ängstlich auf einen Schwangerschaftstest. Ihre ungewollte Schwangerschaft und die darauffolgende Abtreibung wird als lebensentscheidendes Erlebnis dargestellt, unter dem sie fortan leiden wird. Was meist als empathischer Versuch gemeint ist, verfestigt ein mehr als hundert Jahre altes Stereotyp der Frau als Opfer, deren Schicksal allein davon abhängt, ob sie Mutter wird oder nicht.

„Es sieht auf den ersten Blick also nicht so gut aus“, sage ich zu einer Freundin, die sexualpädagogische Workshops gibt und sich schon länger fragt, wie sie dieses Thema einbetten kann. „Ob fehlende Bilder, manipulative Bilder von Rechts oder Bilder der traumatisierten Frau, die nie wieder glücklich wird – kein Wunder, dass Abtreibungen als absolutes Trauma abgespeichert werden.“ – „Aber wie kann es sein, dass diese Darstellungen die öffentliche Wahrnehmung so bestimmen?“, fragt sie. „Ich kenne viele, deren Abtreibung überhaupt kein Problem, geschweige denn ein Trauma war. Brauchen wir einfach mehr positive Bilder?“

Für diese Frage nehme ich mir Johanna Schaffer zur Hilfe. In ihrem Buch *Ambivalenzen der Sichtbarkeit* (2008) untersucht sie den Begriff der Sichtbarkeit aus einer herrschaftskritischen Perspektive und fragt, warum erhöhte Sichtbarkeiten nicht per se Empowerment bedeutet. Sie argumentiert, dass die Forderung nach mehr Sichtbarkeit oder eben mehr positiven Bildern oft vernachlässigt, was für Sichtbarkeiten, von wem, für wen, wie und warum hergestellt werden – und vor allem hergestellt werden können. Denn jedes Bild, jede Darstellung, jeder visuelle Versuch existiert innerhalb des „Felds der Sichtbarkeit“ (Schaffer 2008: 113), einem kulturell und historisch gewachsenen Bilderrepertoire (vgl. ebd.: 112), das unser Verständnis davon, was überhaupt als Bild verstanden wird und was abbildbar ist, bestimmt. „[D]as, was eine Darstellung mit Wirklichkeitsgültigkeit ausstattet [...], sind Darstellungskonventionen und kulturelle Codes“, schreibt Schaffer (ebd.: 84). Und weiter: „je höher die Befolgung jener Darstellungskonventionen, desto größer die Wahrscheinlichkeit, als wirklich wahrgenommen zu werden – anders gesagt: desto größer das Ausmaß an Sichtbarkeit.“ (ebd.: 85)

In Bezug auf die dominanten Darstellungen rund um Abtreibung heißt das: Sichtbar wird nur, was in die herrschende Darstellungsgrammatik des Themas passt (vgl. ebd.: 120). Eine traumatisierte Frau, die sich im Bett verkriecht oder wütende Abtreibungsgegner*innen, die Menschen vor einer Klinik belästigen, das sind Bilder, die unmissverständlich mit dem Thema Abtreibung in Verbindung gebracht werden – und aus diesem Grund ebensolche Bilder immer wieder hervorrufen und neu verfestigen. Aber selbst wenn auf diese Bilder verzichtet würde, die erwähnte aktiv hergestellte Unsichtbarkeit von Abtreibungen in öffentlichen Diskursen, Schulen oder Universitäten verfolgt den gleichen Effekt: Abtreibung ist etwas Schlimmes. Die existierenden Sichtbarkeiten und Unsichtbarkeiten zum Thema Schwangerschaftsabbruch profitieren demnach voneinander. Laut Schaffer sind sie „als diskursive Konstruktionen zu verstehen, die sich gegenseitig bedingen und modulieren“ (ebd.: 51) und „beide gleichzeitig herrschen können“ (ebd.: 56). Dieses gleichzeitige Herrschen ist möglich, weil sie dem gleichen Feld der Sichtbarkeit entstammen, einem patriarchalen Feld, das Darstellungen von selbstbestimmten Frauen und reproduktiver Gerechtigkeit (noch) nicht vorsieht. Selbst wenn diese produziert oder sichtbar gemacht werden, werden sie entlang der bestehenden Darstellungskonventionen übersehen, nicht verstanden oder verworfen. Oder aber sie sind derart in diese eingebettet, dass sie um beschuldigende, hinterfragende oder viktimisierende Untertöne nicht herumkommen, auch wenn die Intention eine andere ist. Selbst bei feministischen Gruppen oder in Filmen, die *pro-choice* positioniert sind, kommt das nicht selten vor. Sie berufen sich auf bereits tief verankerte Bilder, die Johanna Schaffer als das *Vorgesehene*⁴ bezeichnen würde, „jene Bilder, die sich nachdrücklich und unvermeidlich auf-

drängen, weil sie durch häufige und emphatische Wiederholungen enorm präsent sind“ (ebd.: 114).

„Verstehe“, sagt meine Freundin, als ich von meiner Forschung und diesem Text erzähle. „Dann geht es nicht um positive Bilder an sich. Es geht darum, das ganze Feld der Sichtbarkeit zu verändern.“ – „Ja“, antworte ich, „oder erstmal darum, sich darüber überhaupt bewusst zu werden und es zu hinterfragen.“ Und sie ergänzt: „Und dann vielleicht auch zu überlegen, was ‚positiv‘ überhaupt heißt? Also für wen und warum ein Bild im Feld der Sichtbarkeit positiv ist.“

Schwangerschaftsabbrüche in der westlichen Filmgeschichte

Mit diesem Gedanken und dem Konzept des ‚Felds der Sichtbarkeit‘ zurück zu meiner Filmforschung und folgenden Fragen: Wie ist das Feld der Sichtbarkeit in Bezug auf Schwangerschaftsabbrüche bestimmt? Was wird sichtbar, was wiederholt sich darin und was wird verdrängt? Was sind typische Abtreibungs-Bilder und woher kommen sie? Und welche Effekte haben diese Bildkonstruktionen auf öffentliche Diskurse und nicht zuletzt auf das Erleben eines eigenen Abbruchs?

Was dabei festzuhalten und der ‚unsichtbaren Abtreibung‘ widerspricht, ist, dass es viel mehr Darstellungen gibt, als allgemein gedacht. Sammlungen wie die des US-amerikanischen Forschungsprojekts *Abortion Onscreen* oder der *Initiative zur Information über Reproduktive Gesundheit* in Wien zeigen erstaunlich lange Listen an Titeln, von Stummfilmen aus den 1920er Jahren über popkulturelle Klassiker wie *Dirty Dancing*, bis hin zu aktuellen US-amerikanischen Dokumentarfilmen, welche die jüngsten Gesetzesänderungen kommentieren, oder Netflix-Serien. Über die Form der Darstellung erzählen diese Listen jedoch leider wenig bis nichts. Gerade bei *Abortion Onscreen* liegt der Fokus eher auf einer Überblickssammlung, so dass dort auch viele Anti-Abortion-Filme verzeichnet sind.

Obwohl meine Sichtungen noch nicht abgeschlossen sind – zum Teil auch, weil es schwer oder unmöglich ist, an noch bestehende Archivkopien heran zu kommen und weil jedes Jahr viele neue Filme veröffentlicht werden –, zeichnen sich schnell immer gleiche, sich wiederholende Erzählmuster deutlich ab, die ich hier skizzieren möchte. Teilweise beziehen sich diese visuellen Motive auf die gesellschaftlich etablierten Darstellungskonventionen, die ich oben benannt habe, teilweise haben sie einen eher film-spezifischen Bezug.

„Wer abtreiben will, muss leiden“ und andere Stereotype

Frau-als-Mutter— Das auffallendste Motiv ist sicherlich, dass Abtreibungen im Film fast nur über die Figur der heterosexuellen cis Frau erzählt werden. Diese Frau wird vorrangig darüber definiert, dass sie Mutter ist oder werden kann bzw. sollte. So wird auch ihr Leiden meistens mit einem inneren Konflikt in Bezug zur eigenen Mutterschaftsfrage verknüpft, aber nur selten mit gesellschaftlichen Stigmatisierungen oder Diskriminierungen, wie z.B. Sexismus, Gewalt in der Beziehung, Rassismus oder Klassismus. Diese heteronormative Konstruktion einer Frau, quasi die ‚Frau-als-Mutter‘, tritt so häufig auf, dass es fast überflüssig ist, Beispiele zu nennen. Eines der deutlichsten ist das der Figur Emily in der deutschen Vorabend-Serie *Gute Zeiten Schlechte Zeiten* (GZSZ). In den 2012 ausgestrahlten Folgen wird Emily durch einen One-Night-Stand schwanger und denkt über einen Abbruch nach. Über Tage und Wochen hinweg wird von ihrem Umfeld betont, dass Emily ohnehin eine schlechte Mutter wäre, woraufhin sie in eine Art Verteidigungshaltung gerät und immer wieder überzeugen will, dass das nicht stimmt – ganz unabhängig davon, dass sie eigentlich gar keine Kinder möchte. Parallel zu ihrer ungewollten Schwangerschaft wird noch die Geschichte ihrer Schwägerin erzählt, die unter einem unerfüllten Kinderwunsch zunehmend leidet und Emilys Wunsch nach einem Schwangerschaftsabbruch verurteilt.

Fetischisierung von Frauenleiden — Dass das Leiden von ungewollt schwangeren Frauen im Zusammenhang mit filmischen Darstellungen von Abtreibungen steht, überrascht nicht, aber tatsächlich wird es so häufig inszeniert, dass es ein ganz eigenes, perfides Motiv ist. Nicht nur die ungewollt schwangere Frau selbst, sondern auch andere Frauenrollen werden oft zur *Punchline* des Films und dafür benutzt, um entweder Gewalt an Frauen als Grundstimmung oder Täterschaft und Boshaftigkeit anderer Charaktere zu unterstreichen. Dies passiert entweder auf sehr aggressive Art (so findet nicht selten irgendwann im Film eine Vergewaltigung statt, entweder als Auslöser für die ungewollte Schwangerschaft oder als Nebenerzählung), oder auf subtile, aber

nicht minder aggressive Art (ungewollt Schwangere müssen sich rechtfertigen, triftige Gründe für einen Abbruch haben, ihnen wird misstraut, sie werden nicht ernst genommen oder als entscheidungsunfähig dargestellt). Selbst wenn der Film eigentlich eine empowernde Perspektive bieten möchte, verzichtet er nicht auf Szenen, in denen die Frau sich doch noch rechtfertigen muss oder sogar im Gefängnis landet, wie z.B. bei *Vera Drake* (UK/FR 2004, Regisseur: Mike Leigh), einem Film über eine Frau, die aus Solidarität illegale Abtreibungen in der Nachbarschaft durchführt. Auch Sterben und Mord werden gerne inszeniert und immer wieder mit Schwangerschaftsabbruch in Verbindung gebracht:

„14% of stories about abortion end with the woman dying, whether or not she actually gets one. For the 10 characters who died while considering getting an abortion, 9 of them were murdered. One committed suicide.“ (Sisson/Kimport 2014)⁵

Eine oft gewählte Strategie, um Frauenleiden darzustellen, ist es, die Filmhandlung in eine frühere Zeit zu verlegen, z.B. in die 1950er Jahre, welche immer wieder mit der Unterdrückung von Frauen verknüpft werden. Das rückschrittliche Setting macht den Weg frei für Darstellungen von Frauen, die keinen Zugang zu sicheren Abtreibungen haben, und lässt es ‚normal‘ erscheinen, wenn sie Gewalt und Schmerzen erfahren. Vergessen wird dabei, dass diese Inszenierung eine bewusste Entscheidung ist und es bleibt unerzählt, dass es sehr wohl auch solidarische Unterstützung unter Frauen gab.

Zwischen den Bildern — Ein weiteres filmisches Motiv rund um Abtreibung ist, ähnlich des eingangs erwähnten, Abtreibungen einfach gar nicht darzustellen, obwohl sie im Plot stattfinden. Oft wird die Abtreibung selbst ausgespart, indem sie zwischen zwei Einstellungen verschwindet, z.B. mittels Schnitt vom Warten im Wartezimmer auf das Liegen im Bett danach. Manchmal wird sogar das Sprechen darüber inklusive der konkreten Benennung umgangen. Abtreibungen werden umschrieben, mit beschämtem Ton angedeutet oder durch symbolreiche Bilder ersetzt, wie z.B. durch eine verschlossene Tür des Badezimmers, in dem die Abtreibung selbst durchgeführt wird, durch die die Zuschauer*innen aber außen vor gelassen werden (wie in *In Zeiten des Aufbruchs*, US/UK 2009, Regie: Sam Mendes) oder die nach der (nicht gezeigten) Abtreibung geschwächte Frau, die sich mit letzten Kräften die Treppen zur Wohnung hochschleppt (in *Die eine singt, die andere nicht*, FR 1977, Regie: Agnès Varda).

Wer spricht mit wem und über wen? — Die Tatsache, dass über Schwangerschaftsabbrüche nicht klar und deutlich gesprochen wird und aus diesem Grund auch kein Informationsaustausch stattfinden kann, setzt sich in einem weiteren Motiv fort: Frauen, die ungewollt schwanger sind, werden in ihrem Entscheidungsprozess oft nur alleine gezeigt. Selten gibt es Austausch oder Beratung unter Freundinnen oder weiblichen Familienmitgliedern. Stattdessen findet die Kommunikation meistens nur zwischen der betroffenen Frau und ihrem Ehemann oder einer männlich vertretenen Institution statt, sprich einem Arzt, Psychologen, Polizisten oder Richter. Und mehr noch: Gelegentlich gibt es auch Szenen, in denen Männer gar nicht mehr mit, sondern *über* die Frau sprechen, ihre Situation bewerten und oft verurteilen. So streiten in einer *Gute Zeiten Schlechte Zeiten*-Folge aus dem Jahr 2012 der Bruder und Halbbruder der schon erwähnten Figur Emily über deren Entscheidung, einen Schwangerschaftsabbruch vornehmen zu lassen. „Eine Abtreibung ist das Beste, was Emily tun kann. [...] Du kennst sie doch. Sie kann noch nicht mal Verantwortung für sich selbst übernehmen, geschweige denn für ein Kind.“ – „Ich find’s trotzdem scheiße, es geht hier um ein Menschenleben.“ – „Wenn sie das Baby bekommen sollte, dann wär’ das ‘ne Katastrophe für sie und erst recht für’s Kind.“

Auch im übertragenen Sinn sind es überwiegend Männer, die über das Thema Abtreibung sprechen, indem sie es sind, die am ersten Zugang zu filmischen Produktionsmitteln erhalten. Die meisten der bekannteren Filme haben männliche Regisseure und Drehbuchschreiber, wie z.B. die Filme *4 Monate, 3 Wochen, 2 Tage* (RU 2007, Regie: Cristian Mungiu) oder *In Zeiten des Aufbruchs* (US/UK 2008, Regie: Sam Mendes). In beiden Fällen berichten die Regisseure im Bonus-Material der DVDs davon, dass sie die Geschichte von einer Bekannten oder Freundin erfahren und für filmische Zwecke zusätzlich dramatisiert haben. Unabhängig davon, dass Personen, die eine Abtreibungserfahrung hinter sich haben, ihre Geschichten durch Ausschlüsse der Filmindustrie gar nicht erst selbst erzählen können, sehen sie ihre Erfahrungen oft gewaltvoll verfremdet und unsensibel überdramatisiert. Schaffer bezeichnet dies als „Repräsentationsgewalt, selbst wenn sich dieses Sprechen als humanistisch, wohlmeinend und fürsorglich präsentiert.“ (Schaffer 2008: 69).

Filmökonomie — Dies führt mich schließlich zum vorerst letzten filmischen Motiv, nämlich der Überdramatisierung von Abtreibungen und ihren Effekten. Dramatische Darstellungen sind im TV oder in Filmen nichts Ungewöhnliches, im Gegenteil: Gerade weil sie Spannung erzeugen und sich vom ‚normalen Leben‘ unterscheiden, entsteht der Reiz des Entertainments. Dabei wird das Maß der Dramatisierung jedoch unterschiedlich eingesetzt, wie die Soziologinnen Gretchen Sisson und Katrina Kimport bemerken: „Many medical procedures on TV, like CPR, are shown to be much safer than in real life...whereas abortion is shown to

be riskier on TV than in reality.” (Sisson/Kimport 2004) Auch die Betonung von Abtreibung als dramatischer, wenn nicht sogar traumatisierender Einschnitt im Leben, hat mehr mit der Form von Film an sich zu tun, als man denkt. Die Drehbuchschreiberin und Regisseurin Kathrin Resetarits merkt in ihrer Lecture „Die Strukturschablone des plotzentrierten Films, ihre Limitierungen und Auswirkungen“ (Kathrin Resetarits 2018) an, dass die etablierte Hollywood-orientierte Form des 90-minütigen Films, fast immer eine klar identifizierbare Heldenreise braucht: Eine im Zentrum stehende Figur trifft auf einen Konflikt, den sie lösen kann oder an dem sie scheitern wird. Aus filmökonomischen Gründen werden Nebenkongflikte, Banalitäten, die den Hauptkonflikt narrativ nicht unterstützen, und Abschweifungen ausgelassen. Für Filme über Abtreibungen bedeutet dies: entweder müssen sie im Zentrum stehen und damit dramatisch ausgenutzt werden oder sie werden miterzählt, um das tragische Schicksal eines Charakters zu betonen. Dass eine Figur jedoch neben anderen Erfahrungen *auch* eine Abtreibung hat, ohne dass diese weiter groß thematisiert wird, findet sich in plot-zentrierten Filmen selten (dafür aber in neueren Serien, auf die ich am Ende des Textes zu sprechen komme).

Darstellungen von Abtreibungen und ihre Wirklichkeitseffekte

Ohne breite Thematisierung und Sichtbarkeit von Schwangerschaftsabbrüchen in öffentlichen Diskursen oder pädagogischen Kontexten, bilden filmische Darstellungen eine der wenigen existierenden Repräsentationen und werden mangels Alternativen als Wirklichkeit angenommen. Film- und Seriendarstellungen haben Auswirkungen auf die eigene Wahrnehmung und das eigene emotionale Erleben. Johanna Schaffer nennt dies die „Wirklichkeitseffekte von Darstellungen“ (Schaffer 2008: 78) und schreibt, dass das Feld der Sichtbarkeit als „Rahmen des Wahrnehmbaren, Sichtbaren, Intelligiblen“ bestimmt, „wie die einzelnen sich als Selbst und als Subjekt wahrnehmen und wie sie die Welt und Realität als solche sehen.“ (ebd.: 113) Hier geht es weniger um die Frage, ob Filme die Realität ‚richtig‘ *abbilden*, sondern darum, dass filmische Darstellungen die Realität vieler überhaupt erst *bilden*. Die Psychologin Miriam Gertz hat in ihrer Forschung zu psychischen Erfahrungen im Kontext von Schwangerschaftsabbrüchen Ähnliches festgestellt:

„Ungewollt Schwangere bzw. Frauen im Abtreibungsprozess machen [...] regelmäßig die Erfahrung, dass sie das Leid so sehr erwarten, dass sie dann ganz irritiert und verunsichert sind, wenn es ihnen einfach gut geht nach einem Abbruch und sie vorrangig erleichtert sind.“ (Gertz 2019: 75).

Die Erwartungshaltung führe sogar „häufig dazu, dass sie sich erst recht als ‚abnormal‘ und nicht richtig erleben, eben weil es ihnen gut geht.“ (ebd.)

Darstellungen von Menschen, die „vorrangig erleichtert“ nach einer Abtreibung sind, gibt es in der Tat selten. Es scheint, dass das bestehende Feld der Sichtbarkeit solche Bilder gar nicht zulässt. Würden sie verstanden, bzw. auch akzeptiert werden?

„Ich glaube schon, dass solche Bilder verstanden werden“, merkt meine Freundin zuversichtlich an. „Wenn nicht sofort, dann mit der Zeit, je mehr es davon gibt. Aber ich frage mich, ob die Ernsthaftigkeit des Themas dann verloren geht. Abtreibungen sollen ja auch nicht beschönigt und verharmlost werden. Das würde vielleicht auch eine falsche *Message* übermitteln. Vor allem an die Leute aus meinen Workshops, die gerade erst anfangen, sexuell aktiv zu werden.“ Ich überlege. „Ja, das stimmt schon“, sage ich. „Es gibt ja auch Leute, die starke Schmerzen beim Abbruch haben oder sehr komplexe Gefühle. Aber es soll ja auch nicht darum gehen, das alles zu beschönigen, sondern darum, ein Spektrum an Erfahrungen abzubilden, die alle nebeneinander existieren können. Und zu zeigen, dass das Thema für viele emotional komplex ist, aber *nicht nur* traumatisch und schlimm. Es gibt viel zu wenig Bilder von Erleichterung, von Menschen, die traurig sind, aber ihre Abtreibung trotzdem nicht bereuen, oder von Frauen, die sich gegenseitig unterstützen. All das ist sehr unterrepräsentiert.“ – „Und was mir dazu einfällt“, ergänzt meine Freundin, „Schmerzen können ja auch irgendwie positiv dargestellt werden, zum Beispiel wenn der Fokus auf den gegenseitigen *Support* gelegt wird oder darauf, dass man es durch die Schmerzen geschafft hat. Und eben nicht nur auf das Leiden selbst.“

Feministische Entgegnungen: Wie können

Schwangerschaftsabbrüche auch noch aussehen?

Obwohl solche Bilder unterrepräsentiert sind, werden sie dennoch produziert und, wie ich im Laufe meiner Forschung feststelle, auch immer mehr. Bevor ‚mehr‘ jedoch automatisch mit ‚besser‘ verwechselt wird, möchte ich ein paar konkrete Beispiele hervorheben und zeigen, wie diese Darstellungen das Feld der Sichtbarkeit im Einzelnen etwas verschieben.

Das erste visuelle Motiv ist **Solidarität**. Mehrere Filme zeigen Frauen und Freund*innen, die sich austauschen und beieinander Rat holen. Vertraute werden eingeweiht, ohne Angst vor Verurteilung haben zu müssen. Stattdessen gibt es oft unbedingte Unterstützung in Form von emotionalem Halt, Geld für die Abtreibung oder das Angebot, währenddessen auf die Kinder aufzupassen. Dies passiert beispielsweise im bereits 1977 erschienenen Film *Die eine singt, die andere lacht* der französischen Regisseurin Agnès Varda, in dem auch Klassismus ein Thema ist. In dem Film solidarisiert sich eine junge Schülerin (Pauline) aus einer bürgerlichen Familie mit einer prekär lebenden Nachbarin (Suzanne), die alleinerziehende Mutter ist. Pauline belügt ihre Eltern, nimmt deren Geld und organisiert einen Abtreibungstermin, nach welchem Suzanne ein selbstbestimmteres Leben beginnt und in der Frauenbewegung aktiv wird. Aber auch in aktuelleren Filmen wie z.B. in *Obvious Child* (US 2004) der US-amerikanischen Regisseurin Gillian Robespierre steht eine Frauenfreundschaft im Vordergrund. In diesem Film hat die Freundin bereits einen Schwangerschaftsabbruch hinter sich und gibt ihre Erfahrungen weiter. Sie wird von der Protagonistin gefragt: „Does it hurt?“ und „How often do you think about it?“, worauf sie ehrlich antwortet: „I think about it sometimes, once in a while. And then I get really sad for my little teenage self. But I never regret it.“ In diesen beiden und noch vielen anderen Filmen wird gezeigt, dass Wissen außerhalb von offiziellen Institutionen existiert und eine wichtige emotionale Ressource für viele ist.

Die **emotionale Komplexität**, die in *Obvious Child* angesprochen wird (sad – but never regret), ist ein weiteres wichtiges Motiv. Regisseurinnen wie Anne Zohra Berrached nutzen das Medium Film, um ihren Protagonistinnen emotionale Entwicklungen und auch parallel existierende, widersprüchliche Emotionen zuzugestehen. Solche Darstellungen sprengen die oft binäre Vorstellung, man sei entweder zu 100% überzeugt von der eigenen Entscheidung oder rat- und hilflos. In Berracheds *24 Wochen* (DE 2016) lässt die Protagonistin Astrid eine Spätabtreibung vornehmen, nachdem sie und ihr Mann erfahren, dass das Baby mit schwerem Herzfehler und ungewisser Lebenserwartung auf die Welt kommen würde⁶. In mehreren Szenen wird deutlich, dass sich Astrid mit der Entscheidung, welche jedoch zu keinem Zeitpunkt problematisiert oder angezweifelt wird, sehr schwertut. Das urteilsfreie Umfeld gibt Astrid Raum für eine Vielzahl von Emotionen, inklusive emotionaler Distanzierung, Wut und Trauer während und nach der langen Abtreibungsszene am Ende des Films.

Die **Darstellungen der Schwangerschaftsabbrüche selbst** werden in den letzten Jahren des öfteren in die Storylines eingebunden und damit zunehmend entmystifiziert. Eine sich häufig wiederholende Szene ist die im Behandlungsraum. In den Serien *Shrill* (US 2019), *13 Reasons Why* (US 2019) sowie *Glow* (US 2017) sehen wir die ungewollt schwangeren Protagonistinnen Annie, Chloe und Ruth jeweils in fast identischer Einstellung auf dem Behandlungsstuhl liegend, während parallel außerhalb der Einstellung der chirurgische Eingriff vorgenommen wird. Alle drei erhalten Support des medizinischen Personals (z.B. „You’re doing great. You’re gonna be fine.“ in *13 Reasons Why*). Annie wundert sich sogar nach ein paar Augenblicken, dass alles so schnell vorbei ist und deutet damit die Unkompliziertheit des Eingriffs an. Ähnlich unkompliziert wird der Schwangerschaftsabbruch in der dänischen Serie *Rita* inszeniert. Hier nimmt die gleichnamige Protagonistin die auf ihren Namen verschriebene Tablette für den Schwangerschaftsabbruch alleine in ihrem Badezimmer ein. Dies ist eins der wenigen Male, dass ein medikamentöser Abbruch filmisch dargestellt wird, wenn auch nicht zur Gänze: der Abgang des Fruchtsacks bzw. Embryos, der am gleichen oder in den Tagen danach folgen müsste, bleibt unsichtbar.

Ein weiteres, sich häufendes Motiv, ist die Darstellung von Schwangerschaftsabbrüchen mit **Humor** zu verbinden. Hier geht es nicht darum, sich über das Thema oder die Betroffenen lustig zu machen, sondern die Schwere des Tabus mit Leichtigkeit zu ersetzen. Im Film *Obvious Child* ist die Protagonistin selbst Stand-Up-Komikerin und nutzt ihre Reichweite und dieses Medium, um das Thema anzusprechen und für sich selbst auch emotional zu verarbeiten. Der Film ist lustig, aber nicht überzogen. Im Gegenteil – die Regisseurin schafft es, verschiedene Haltungen parallel existieren zu lassen: Humor, Fürsorge, Unsicherheit und Ernst. Anders, aber genauso rücksichtsvoll verwenden Roni Geva und Margaret Katch humorvolle Darstellungen in ihrer Webserie *Ctrl Alt Delete* (US 2018/2019), die auf Vimeo veröffentlicht und kostenlos zu streamen ist. In den Mini-Episoden spielen sie mit Klischees, Running Gags und überzeichnen ihre Charaktere, kreieren dabei aber immer einen urteilsfreien Raum und über-

mitteln gleichzeitig viele Informationen und diverse persönliche Erfahrungen rund um Abtreibung.

Veränderte Perspektiven zum Thema Abtreibung entstehen zunehmend auch dadurch, dass es mehr und mehr weibliche Regisseurinnen sind, die einen Abbruch als Haupt- oder Nebenplot **selbst inszenieren (können)**. Neben den vielen bereits erwähnten Regisseurinnen und Filmen, möchte ich vor allem ein sehr junges Beispiel beschreiben. In Céline Sciammas Film *Portrait einer jungen Frau in Flammen* (FR 2019) geht es vordergründig um eine lesbische Liebesgeschichte im 18. Jahrhundert. Eine Nebenrolle (die Hausangestellte Sophie), die die beiden Protagonistinnen im Plot begleitet, ist ungewollt schwanger und braucht eine Abtreibung. Marianne und Héloïse (das Paar) organisieren alles Nötige, begleiten Sophie zu einer älteren Frau, die den Abbruch vornimmt und besonders interessant: Héloïse weist die Malerin Marianne, an, die Szene festzuhalten. Marianne skizziert Sophie, die vor der alten Frau auf dem Bett liegt, und repräsentiert damit ein wichtiges Motiv: die Deutungshoheit über die eigene Geschichtsschreibung zu beanspruchen.

Die Erzählung von Abtreibungen in **Nebenplots** oder durch Nebenfiguren ist schließlich das letzte Motiv, das ich hier benennen will. Da, wo plotzentrierte Filme Abtreibungen oft dramatisch ins Zentrum setzen, können Serien, dadurch dass sie sich über mehrere Episoden strecken, eine Abtreibungsgeschichte nebenher erzählen. Serien wie *Sex Education* (UK 2019), *Shrill*, *13 Reasons Why*, *Glow* und viele mehr fokussieren eigentlich eine andere Storyline, lassen Schwangerschaftsabbrüche aber in einer Episode vorkommen – ohne dass die betroffene Person danach lange leidet oder nachhaltig traumatisiert ist. Im Gegenteil, oft werden dadurch neue Kräfte für einen Neuanfang freigesetzt, wie z.B. in *Shrill*, wo die Protagonistin Annie nach ihrer Abtreibung mit dem verantwortungslosen Liebhaber Schluss macht und sich ihrem Chef gegenüber erstmals traut, Forderungen zu stellen. Mit dem Motiv des ‚Nebenher‘ wird gezeigt, dass Schwangerschaftsabbrüche zum Leben dazu gehören können, es aber nicht dominieren, verändern oder beenden müssen. Auch wenn es paradox klingt wird hierbei betont, dass nichts betont werden muss.

Darstellungen von Abtreibungen brauchen eine reflexive Praxis des Sehens

Dass Schwangerschaftsabbrüche in öffentlichen Diskursen nicht allzu sichtbar sind, hat viele verschiedene Gründe. Einer davon ist, dass die gängigen Darstellungen oft so einseitig und abschreckend sind, dass sie gerne schnell wieder vergessen werden. Ein anderer ist, dass die aktiv hergestellte Unsichtbarkeit jenen nützt, die Abtreibungen weiterhin stigmatisiert wissen wollen. Wer sich jedoch länger mit dem Thema beschäftigt, merkt, dass es an Abbildungen und Inszenierungen eigentlich nicht mangelt. Vor allem in Filmen und vielen zeitgenössischen Serien werden vermehrt Geschichten von ungewollten Schwangerschaften und von Schwangerschaftsabbrüchen erzählt. Diese Sichtbarkeit trägt dazu bei, das Thema an- und besprechbar zu machen und es somit auch in öffentlichen Diskursen zunehmend zu normalisieren. Wichtig ist hierbei jedoch, Abtreibungen nicht ‚einfach irgendwie‘ und um jeden Preis in den Mittelpunkt zu rücken, sondern genau danach zu fragen, welche Darstellungen sichtbar werden, welche Stereotype wiederholt werden, wessen Geschichten von wem wie und warum erzählt werden – und wessen nicht. Wie Johanna Schaffer schreibt, sind „Forderungen nach Sichtbarkeit so zu verschieben, dass sie eher mit reflexivem Potential denn quantitativem Gewicht aufgeladen werden.“ (Schaffer 2008: 111) Statt einfach nach mehr Bildern zu suchen, ermöglicht eine reflexive Praxis des Sehens, unterschiedliche Formen der Darstellungen zu differenzieren, eigene Sehgewohnheiten aufzudecken und auch die dahinter liegenden, oft unsichtbar gemachten Interessen herauszuarbeiten – was beim Thema Schwangerschaftsabbruch besonders wichtig ist.

Handelt es sich um eine Außenperspektive, die ausschließlich das Leiden der schwangeren Person ins Zentrum stellt? Schwingt untergründig ein Schuldiskurs mit, der die etablierten Sehgewohnheiten rund um Abtreibung bestätigt? Oder werden auch emotionale Alternativen gezeigt, die vielleicht sogar auf den ersten Blick irritieren, wie zum Beispiel Erleichterung, Humor und Zufriedenheit? Und findet das, worum es eigentlich geht, vielleicht nur am Rande statt, kaum sichtbar und gerade dadurch relevant?

Anmerkungen

[1] Ich werde im Text meistens den Begriff *Abtreibung* statt *Schwangerschaftsabbruch* verwenden, weil er geläufiger und kürzer ist. Damit positioniere ich mich auch anders als manche feministischen Gruppen, die den Begriff *Abtreibung* als diskriminierend und negativ empfinden. Gerade deswegen finde ich es wichtig, den Begriff – wie Abtreibungen selbst – nicht zu tabuisieren, sondern positiv anzueignen.

[2] Anstelle von *Pro-Life*, wie sich solche Gruppen irreführend gern selbst bezeichnen, verwende ich wie viele andere feministische Positionen lieber die Bezeichnung *Anti-Choice*, da sie genau genommen nicht wirklich ‚für das Leben‘, sondern nur für ihre eigenen Interessen eintreten und damit reproduktive Entscheidungsmöglichkeiten vieler Frauen und Queers beschneiden. Andere vor allem im englischsprachigen Raum etablierten Bezeichnungen wären *anti-abortion* oder *forced-birth*.

[3] Ich spreche hier und im Folgenden oft von ‚Frauen‘, weil die dargestellten Personen in den Filmen als cis-Frauen erzählt und gelesen werden sollen. Natürlich können auch andere Menschen (nicht-binäre Menschen, Inter*Menschen, Trans*Menschen) schwanger werden und Abtreibungen haben und ich werde dies, wenn es nicht um die Beschreibung heteronormativer Motive geht, auch genderneutral formulieren.

[4] Schaffer bezieht sich damit auf den Begriff „given-to-be-seen“ (Schaffer 2008: 114) der Filmtheoretikerin Kaja Silverman, welche sich wiederum auf den Psychoanalytiker Jacques Lacan bezieht (vgl. ebd.).

[5] Analyse des Forschungsprojekts *Abortion Onscreen*, das sich hauptsächlich auf US-amerikanische Filme und Serien bezieht. Gegenstand dieser Studie waren 87 Filme und Serien aus den Jahren 1916 bis 2013.

[6] Als einer der sehr wenigen Filme erzählt *24 Wochen* die Entscheidung zum Abbruch einer gewollten Schwangerschaft aufgrund medizinischer Indikation. Die Beweggründe und Erfahrungen unterscheiden sich in so einem Fall natürlich von denen bei einer ungewollten Schwangerschaft mit Abbruch im ersten Trimester. So wird die Abtreibung in *24 Wochen* von Astrids Umfeld weniger verurteilt, sondern nach Down-Syndrom- und Herzfehler-Diagnose vielmehr vorausgesetzt, was Astrid stark kritisiert. Gerade weil in beiden Fällen ganz unterschiedliche Emotionen und Einstellungen zur Schwangerschaft bestehen können, ist es wichtig, unterschiedliche Abtreibungsgeschichten zu erzählen und Diversität zuzulassen.

Literatur und Quellen

Gertz, Miriam (2019): Zwischen Stigmatisierung und Autonomieerleben. Abtreibung aus feministisch-psychologischer Perspektive. In: *Frauen.Wissen.Wien*. Nr. 9: Schwangerschaftsabbruch im gesellschaftlichen Diskurs. Online: <https://www.wien.gv.at/menschen/frauen/stichwort/kunst-kultur/frauen-wissen/pdf/frauen-wissen-wien-9.pdf> [20.3.2020]

Schaffer, Johanna (2008): *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*. Bielefeld: transcript.

Sisson, Gretchen/Kimport, Katrina (2014): *Telling Stories About Abortion: Abortion Related Plots in American Film & Television, 1916-2013*. Online: <https://www.ansirh.org/research/abortion-onscreen> [20.3.2020]

Medien

Abortion Onscreen Database. Online: <https://www.ansirh.org/research/abortion-onscreen-database> [20.3.2020]

Initiative zur Information über Reproduktive Gesundheit in Wien. Online: <https://abortionfilms.org/de/> [20.3.2020]

Mayr, Gaby (2018): Schwangerschaftsabbruch. Ein Tabu und seine Folgen. Audio-Feature, 44 Min, Deutschlandfunk. Online: https://www.deutschlandfunkkultur.de/schwangerschaftsabbruch-ein-tabu-und-seine-folgen.3720.de.html?dram:article_id=430044 und <https://www.deutschlandfunkkultur.de/schwangerschaftsabbruch-ein-tabu-und-seine-folgen.media.69d904fb1c6703e9477640f9c45b0c60.pdf> [30.3.2020]

Resetarits, Kathrin (2018): Die Strukturschablone des plotzentrierten Films, ihre Limitierungen und Auswirkungen. Online: <http://www.drehbuchforum.at/archiv/audio> [20.3.2020]

Filme und Serien

4 Monate, 3 Wochen, 2 Tage, RU 2007, Regie: Cristian Mungiu.

13 Reasons Why, Folge "If You're Breathing, You're a Liar", US 2019, Netflix, Regie: Michael Morris.

24 Wochen, DE 2016, Regie: Anne Zohra Berrached.

Ctrl Alt Delete, US 2018/19, Regie: Roni Geva und Margaret Katch. Online: <https://vimeo.com/channels/ctrlaltdelateshow> [20.3.2020]

Die eine singt, die andere nicht, FR 1977, Regie: Agnès Varda.

Glow, Folge „Maybe It's All the Disco“, US 2017, Netflix, Regie: Sian Heder.

Gute Zeiten Schlechte Zeiten, Folgen 5067 bis 5097, 2012, Regie: diverse.

In Zeiten des Aufruhrs, US/UK 2008, Regie: Sam Mendes.

Obvious Child, US 2014, Regie: Gillian Robespierre.

Porträt einer jungen Frau in Flammen, FR 2019, Regie: Céline Sciamma.

Shrill, Folge „Annie“, US 2019, hulu, Regie: Jessie Peretz.

Rita, Folge „Father, Mother and Child“, DK 2013, Netflix, Regie: Lars Kaalund.

Vera Drake, UK/FR 2004, Regisseur: Mike Leigh.