

Betonen, dass nichts betont werden muss. Über die Darstellung von Abtreibungen in Filmen und Serien und die Frage: Gibt es ‚positive Bilder‘?

Von Franzis Kabisch

„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 Abtreibungsgegener*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 aufdrängen, 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 eine 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—thesten 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 Seriedarstellungen 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 urteils-

freie 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 übermitteln 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 Schuld diskurs 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.

Betonen, dass nichts betont werden muss. Über die Darstellung von Abtreibungen in Filmen und Serien und die Frage: Gibt es ‚positive Bilder‘?

Von Franzis Kabisch

Wir treffen auf eine junge Frau, die in sportlicher Kleidung eine Straße in einer Wohnsiedlung entlangläuft. Der Film unterlegt die Geräuschkulisse der winterlichen Umgebung mit einem nostalgischen Musikstück, welches Sergio Leones Film *Spiel mir das Lied vom Tod* (I/USA 1968) entnommen ist. Wir folgen der Frau auf ihrem Weg zu einem Haus. Sie klingelt an der Tür und versucht diese zu öffnen, aber niemand gewährt ihr Einlass. Zielstrebig geht sie daraufhin in den hinteren Teil des Grundstücks, denn anscheinend wird sie erwartet. Sie tritt vor eine große Fensterfront und sieht sich überrascht ihrer eigenen Spiegelung gegenüberstehen. Sie atmet kurz durch, geht auf die Spiegelung zu und blickt durch das gitterhaft durch Jalousien verhängte Fenster. Im Innenraum erblickt sie einen jungen Mann mit nacktem Oberkörper, der vertieft ist in ein kunstfertiges Spiel mit einem Lasso. In raschen Bewegungen lässt er dieses vertikal kreisen und springt dabei immer wieder durch den entstandenen Ring hin und her. Zusammen mit der Frau beobachten wir diese hypnotische Szene, die sich so unerwartet vor uns entfaltet. Wir wissen nicht, ob sie den Mann kennt und ob sie zum Haus kam, um ihn zu treffen. Die gesamte Szene erscheint unwirklich, denn wir kommen aus einer verlassenen, kühlen Landschaft und erblicken unerwartet diese hitzige Darbietung. Der Mann bleibt hochkonzentriert und bemerkt die heimliche Beobachterin nicht, der in stiller Bewunderung schließlich Tränen über die Wangen laufen. Es bleibt offen, weshalb die beobachtete Szene solche Emotionen in ihr auslöst. Ist es Bewunderung für das Können des Mannes? Ist es Erstaunen über die Unwirklichkeit des Geschehens? Oder ist es möglicherweise die Sehnsucht darüber, in diesen anderen Raum zu gelangen, an dem Geschehen teilhaben zu können und das Wissen darüber, dass dies nie möglich sein wird? Im Schwung seiner Bewegungen schlägt der Tänzer plötzlich das Lasso auf den Boden und beendet so die magische Darbietung, wir kehren zurück zu der Frau, die sich nun rückwärts von dem beschlagenen Glas wegbewegt und sich wiederum in diesem spiegelt. Unser Blick wandert aus dem Garten hinaus, über eine karge Wiese und endet bei einer tauenden Schneefläche.

Die Filmtheorie hat verschiedene Metaphern hervorgebracht, um die Wirkungsweise und Eigenschaften des filmischen Mediums erfassen zu können. Der Kurzfilm *Lasso* von Salla Tykkä wirkt wie eine Hommage an diese Leitmetaphern, zu denen die Tür, das Fenster und der Spiegel zählen. Im Zentrum der narrativen Erzählung steht das Durchwirken zweier Sphären, die sich durch verschiedene Elemente voneinander unterscheiden und nur durch den Blick der Frau in das Fenster zueinander geführt werden^[1]. Draußen herrscht eine winterliche, karge Stimmung, es liegt Schnee, die Frau ist wetterfest gekleidet und bewegt sich im Laufe der Erzählung linear von einer Szenerie zur nächsten, matte blaue Farbtöne herrschen vor. Das winterliche Feld wirkt ungeordnet

und chaotisch. Die Geschehnisse dieser Sphäre werden in einer real anmutenden Kulisse erzählt. Das Geschehen im Innenraum des Hauses scheint hingegen in einer imaginären, unwirklichen Welt stattzufinden. Der Mann bewegt sich punktuell, er tanzt auf der Stelle und scheint den Raum, in dem er sich bewegt, durch das Lasso selber hervorzubringen. Das Zimmer wird durch eine geordnete Inneneinrichtung strukturiert und zeigt Kunstgegenstände, wie z. B. Gemälde. Es wirkt absurd und gleichzeitig hochfaszinierend, dass jemand in einem solchen Raum ein derartig bewegungsintensives Kunststück ausübt und es ihm gelingt, seine Bewegungen an einem Ort zu konzentrieren (wodurch die umliegenden Gegenstände nicht zu Schaden kommen). Der nackte Oberkörper und die warmen Farbtöne vermitteln Wärme und Lebendigkeit. Das Lassospiel verweist außerdem auf das filmische Genre des Western, einem populärkulturellen Konstrukt, welches einen Mythos um die historischen Ereignisse bei der Eroberung des amerikanischen Westens durch die Siedler schuf und ebenfalls von gegensätzlichen Strukturen geprägt ist (Wildnis gegen Zivilisation, Ureinwohner gegen Siedler, Recht und Ordnung gegen die Gesetzlosen)^[2]. Auch die filmischen Mittel deuten in den Aufnahmen der Innenräume darauf hin, dass hier ein künstliches Geschehen dargestellt ist: Der Soundtrack verdrängt alle Nebengeräusche, die in den Außenaufnahmen noch zu hören waren, einige Aufnahmen werden in Zeitlupe abgespielt, die Montage entfaltet sich zu einem komplexen Wechsel aus unterschiedlichen Einstellungen und Schnitten. Dem Film gelingt es auf diese Weise durch den Einsatz seiner medialen Mittel, ebendiese zu reflektieren, auf ihre Konstruktion hinzuweisen und seinem narrativen Potenzial einen Spiegel vorzuhalten.

In Pazzinis *Bildung vor Bildern* gibt es das Kapitel *Schnittstellen*, in dem es heißt: „Bilder sind Schnittstellen. Ob sie nun figurativ oder abstrakt sind, Malerei, Filme oder Photos. An ihnen wird der optische Sehstrahl gebremst und der Blick, der aus dem Bild heraus kommt oder dort auftrifft, lässt sich nicht unbedingt von einer materiellen Oberfläche bremsen“ (Pazzini 2015: 199). Mit *Lasso* sieht man im Modus des filmischen Mediums diese Schnittstelle dargestellt. Eingebettet in eine Narration, in Bilder, Farben und Musik wird die mediale Schnittstelle für uns erfahrbar gemacht und wird nicht mehr länger nur als theoretisches Wissen über den Film ausgesagt. Besonders wichtig ist dabei, *wie* diese Schnittstelle inszeniert wird. Bevor und nachdem die Frau durch die Jalousie des Fensters blickt, sich in die dahinterliegende Szene vertieft und sich wieder von ihr löst, steht sie ihrem eigenen Spiegelbild gegenüber. Es ist ihr eigener begehrender Blick, das eigene Verlangen, dem sie gegenübertritt. Sie muss sich aktiv dafür entscheiden, das Ereignis hinter dem Fensterglas zu rezipieren (denn das Fenster ist nicht einfach durchsichtig, die Jalousie markiert eine Grenze, die Schnittstelle). Sie muss auf die eigene Spiegelung zugehen, durch sich selber hindurchblicken, um das andere zu sehen. Diese Konstellation kreiert ein starkes Bild über eine Rezeption des Mediums, die nicht nur passiv geschieht, sondern eine Haltung im Blick behält, die Reflexion und Bildung am Medium ermöglicht. Bei Pazzini heißt es dazu weiter: „Schnittstellen zu untersuchen, die Art des Übergangs von einem Medium ins andere, von einem Aggregatzustand in den nächsten, ist für die Bildungstheorie interessant, zumal viele Schnittstellen so angelegt werden, dass sie möglichst bequem sind, d. h. nicht auffallen, damit auch Bildungseffekte verschwinden“ (ebd.). Der Kurzfilm entfaltet ein besonderes Potenzial dahingehend, das filmische Medium nicht mehr länger als überwältigendes Konzept wahrzunehmen, dessen Bildern wir ausgeliefert sind (und es dafür zu verdammten), sondern mit dem Film die reflektierenden Möglichkeiten zu erfahren und zu untersuchen.

Anmerkungen

[1] Indem die Frau in dem Film die Rolle der Beobachterin übernimmt, wird ein Rollenverhältnis umgekehrt, welches das filmische Medium seit seinen Anfängen dominiert: Der Mann beobachtet die Frau, der Film zeigt die Frau durch den männlichen Blick. Damit kann der Film als Beitrag zum feministischen Diskurs gewertet und befragt werden.

[2] Zum Film als Schwelle zwischen zwei Sphären und dem Western als Genre, welches diese Dichotomie in seinen erzählerischen Strukturen verkörpert, findet sich näheres in Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius, S. 50-51.

Literatur

Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Pazzini, Karl-Josef (2015): *Bildung vor Bildern*. Bielefeld: Transcript.

Betonen, dass nichts betont werden muss. Über die Darstellung von Abtreibungen in Filmen und Serien und die Frage: Gibt es ‚positive Bilder‘?

Von Franzis Kabisch

Es geht mir beim Konzept der „Film-Bildung“ um eine theoretische Untersuchung⁽¹⁾, die *zum einen* den bestehenden Diskurs der Medienbildung, insbesondere der Filmbildung kritisch reflektiert, die *zweitens* versucht vor dem Hintergrund poststrukturalistischer Medientheorie eine differenztheoretische Perspektive auf das Medium Film zu entwickeln, und die *drittens* davon ausgehend mögliche Bezüge zwischen Film und Bildung herausfinden will. Die Frage nach dem *was* „Filmbildung“ ist oder gar was sie sein soll, wird damit zwar nicht vollkommen ausgeschlossen, sondern vorläufig – in Anlehnung an Wigger (2009) – zur Frage „*Wie ist Bildung mit Film möglich?*“ umformuliert. Diese Formulierung erlaubt mir, die meist in der medienpädagogischen Rede von der „Filmbildung“ irgendwie implizierten Bildungswirkungen des Films oder auch die auf den Film applizierten Bildungsansprüche zu bezweifeln. Meine Schreibweise von „Film-Bildung“ ist diesem methodischen Zweifel geschuldet.

Der Fokus meiner Forschungen liegt damit zuerst auf einer genauen theoretischen Bestimmung des Films, die jeder Frage nach dessen bildenden Möglichkeiten vorausgehen muss. Dazu habe ich mich bisher auf den Kinofilm bzw. solche Filme, deren privilegierter Aufführungsort das Kino ist, konzentriert. Mit dieser Eingrenzung meiner Untersuchung ist zugleich eine Fülle des sich in anderen Medientechnologien und Aufführungssituationen organisierenden Filmischen ausgeschlossen, die in anschließenden Untersuchungen noch beforscht werden sollen. Ein Hauptanliegen meiner Dissertation ist es daher, eine medien- und filmtheoretisch reflektierte „Methode“, genauer: eine Haltung zur Erforschung des Filmischen bzw. der *Medialität* des Films zu entwickeln, die auch für weitere bildungstheoretische Forschungsvorhaben zum Komplex „Film-Bildung“ anwendbar ist.

Trotz der Verwandtschaft meines Begriffs der Film-Bildung mit anderen bildungstheoretisch argumentierenden Konzeptionen von Filmbildung (vgl. Zahn 2011: 33-51), setzt der konsequente Bezug auf die Kunst und die Ästhetik an einigen Punkten Entscheidungen, die einen Unterschied machen. Eine dieser Entscheidungen betrifft den Zugang zum Film: ich verstehe den Film nicht nur als Massenmedium der Kommunikation oder als Unterhaltungsmedium ökonomischer Wertschöpfung, sondern und vor allem als Medium künstlerischer Forschungen. Ich gehe dabei von der Unterstellung aus, dass künstlerische Arbeiten im Medium Film als filmische Forschungen an der Medialität des Films und an der Bildung von Subjektivität in medialen Gefügen zu verstehen sind. Sie leisten somit einen Beitrag zur theoretischen Beschreibung aktueller Medienkultur und ihrer Bildungsmöglichkeiten, da die Kunst Praxen und Strategien der Reflexion hervorbringt, welche die paradoxe Medialität der Medien als „blinde Flecken“ sowohl des Mediengebrauchs, der Medien- als auch der Bildungstheorie bearbeitbar macht.

Paradoxe Medialität

„Es gibt Medien, weil es Alterität gibt!“ – so lautet der erste Satz in Dieter Merschs *Medientheorien zur Einführung* (Mersch 2006: 9). Und weiter: „Alterität meint ein ‚Anderes‘, das sich dem Zugriff zunächst verweigert, das eines Dritten bedarf, um seine Vermittlung, seine Symbolisierung, Aufbewahrung, Übertragung oder Kommunizierung zu garantieren“ (ebd.). Diese Garantie entpuppt sich allerdings als Verknennung, insofern auch jede Mediation und Signifikation ihr Anderes hat, bzw. von ihm durchzogen ist und das dieselbe in Darstellbares/Undarstellbares, Wahrnehmbares/Unwahrnehmbares, Sagbares/Unsagbares, Bewusstes/Unbewusstes u.a.m. differenziert. Darin liege, nach Mersch, das ^{Paradox des Medialen} (vgl. Mersch 2006a: 222f; Mersch

2006b), das die wissenschaftliche Erforschung der Medien erschwere. Ein Medium kann seine Medialität – als dessen Materialität, eigensinnige Performanz und Ereignishaftigkeit – nicht mitvermitteln, so dass jeder Gebrauch von Medien von einem Entzug ihrer Medialität gezeichnet ist. Zudem lässt sich kein Außerhalb von Medien bestimmen, da es keinen Ort gibt, von dem aus ich ein Medium wahrnehmen, über es nachdenken oder sprechen könnte, der nicht schon mediatisiert wäre. Daraus ergibt sich die systematische Schwierigkeit für die wissenschaftliche Bestimmung der Medien und die letztlich *aporetische* Situation, dass, wenn ich mich anschicke, eine Analyse der Medien und ihrer Wirkungen vorzunehmen, sich deren Unbewusstes, Undarstellbares oder Unsagbares immer wieder verflüchtigt und der Analyse unterschiebt, da auch meine Analyse wiederum Medialitäten unterworfen ist, die sich eben in dem Maße aufzwingen und einprägen, wie sie sich verleugnen. *Folglich hat Medialität das paradoxe Format einer anwesenden Abwesenheit.* Die Medialität eines jeweiligen Mediums kann in dieser systematischen Perspektive nur intermedial erforscht und nicht oder nur in Teilen positiv⁽²⁾ bestimmt werden. Medienwissenschaftliche und medienpädagogische Konzepte, welche die paradoxe Medialität ignorieren, sie beispielsweise in hermeneutische Formationen artikulierten Wissens (im Verhältnis zum Nicht-Wissen) umschreiben, auf Problem-Löse-Schemata oder Kompetenz-Performanz-Schemata reduzieren, *skotomisieren* die Alterität des Medialen, ihr Zutvorkommen, ihren Entzug. Und sie verkürzen damit das Verständnis der Medien um die Grenzen ihrer Mediationen, nämlich um ihre Materialität, Performanz und ihr Ereignen, und um ihre Dimensionen des Unwahrnehmbaren, Rätselhaften, Unsagbaren – aber Denkbaren.

Mediale Paradoxa der Kunst

Nach Mersch ist es die Kunst, die das Paradox des Medialen erforscht und ästhetische Erfahrungen zeitigt, die als Formen ästhetischer Welterschließung Möglichkeiten eröffnen, das Paradox des Medialen denkend anzuerkennen (vgl. Mersch 2006a: 225ff; 2006c). Mersch argumentiert dabei analog zu Adorno, der in seiner *Ästhetischen Theorie* schreibt: „Kunstwerke sind nicht von der Ästhetik als hermeneutische Objekte zu begreifen, zu begreifen wäre [...] ihre Unbegreiflichkeit.“ (Adorno 1989: 179) Und etwas später: „Alle Kunstwerke, und Kunst insgesamt, sind Rätsel; [...]. Daß Kunstwerke etwas sagen und mit dem gleichen Atemzug es verbergen, nennt den Rätselcharakter unterm Aspekt der Sprache.“ (ebd.: 182). Mit Adorno spricht Mersch der Kunst so ein medienkritisches, epistemisches Potential zu, insofern die Künstler innermediale Verfahrensweisen und Strategien der Reflexion aufzeigen, die dem *Paradox des Medialen* mit der Modellierung *medialer Paradoxa* begegnen.

Filme lassen sich also genau dann als Medien künstlerischer Praxis begreifen, wenn sie sich für ihre Medialität interessieren und dabei ästhetische Erfahrungen ermöglichen, die nicht (in Gänze) als diskursivierte Wahrnehmungen gegeben sind bzw. nicht in diskursiven, hermeneutischen Verstehensbewegungen eingeholt werden können und somit die von einer poststrukturalistischen Medientheorie proklamierte Sekundarisierung der Subjektivität und Intentionalität erfahrbar machen – also solche Film-Erfahrungen, in der ein autonomes und selbstreferenzielles Subjekt *subvertiert* wird. Der zuvor mit Adorno beschriebene, rätselhafte Charakter von Kunst ermöglicht jene lebendige, offene ästhetische Beziehung zu ihr, in der sich das singuläre Subjekt ihr immer wieder und aus unterschiedlichen Perspektiven, mit anderen Ansätzen nähert, ohne sie letztlich begreifen zu können. Dabei kann das Subjekt auch die „Wahrheit“ – die Medialität und damit gleichsam die Begrenzung – seiner eigenen Erfahrungsweisen, seiner Welt- und Selbstverhältnisse erfahren, insofern es im Scheitern seines identifizierenden Denkens die Grenzen seiner Verfüngungsansprüche über die Welt anerkennt.

Mit anderen Worten: Filme als Medien künstlerischer Praxis können es ermöglichen, die Medialität des Films als immer neue *Spuren*, welche die Medialität in den Filmen und ihren Nutzern hinterlässt, zu entdecken. Die Filme greifen mit ihren ästhetischen Verfahren und Strategien in bestehende Strukturen des Films und seiner Erfahrung ein, erfinden Brüche, Störungen und Widersprüche, um etwas von der filmischen Medialität, seiner Materialität und Ereignishaftigkeit hervorzulocken. Um diese Spuren in der Film-Erfahrung zu „lesen“, bedarf es freilich einer Einübung in Sicht- und Erfahrungsweisen, die nicht den vordergründigen *Funktionen* medialer Prozesse folgen, sondern sich bevorzugt für deren Störungen, Bruchstellen, Irritationen und *Dysfunktionen* interessieren.

In dem letzten Gedanken klingt schon an, dass ich keineswegs einzelnen künstlerischen Filmen eine Bildungswirkung zuspreche, sondern dass ihr bildendes Potential vielmehr erst in der Beziehung zwischen Film und Betrachter/in namens ästhetischer Erfahrung hervorgebracht und realisiert wird. Denn für künstlerische Produktionen, gerade für Kino- oder Fernsehfilme, gilt heute sicher Adornos kulturindustrielle Diagnose (vgl. Adorno 1947) umso mehr und geht in dem, was sich gut vier Jahrzehnte nach seinem Tod entwickelt hat, weit über sie hinaus. Dass künstlerische Produktionen in allen medialen Formaten der Logik der Ver-

wertbarkeit folgen, ist längst kein Geheimnis mehr, sondern fungiert mittlerweile als unabdingbare Grundlage ihrer Qualität. Die Kunst, der Adorno noch die Potenz zusprach „*Chaos in die Ordnung zu bringen*“ (Adorno 1951: 142. Aphorismus), ist heute als „kritische“ Instanz weitestgehend in die ökonomisch verwaltete Welt integriert. Damit verliert sie auch ihre Sprengkraft, zumindest kann man ihr dieselbe genauso wenig wie „Bildungswerte“ zusprechen. Es hat fast etwas Naives, von der Kunst etwas Emanzipatorisches oder einen „Wahrheitsgehalt“ zu erwarten. Dieser hat nämlich mit der Kritikfähigkeit von Kunst zu tun; und die ist weder unmittelbar mit der Kunst gegeben noch erschöpft sie sich in der Unterstellung einer kritischen Absicht der Künstlerin oder des Künstlers, sondern entsteht erst im ästhetischen Blick auf die Kunst, die dieselbe als Rätsel anerkennt: „Der Wahrheitsgehalt der Kunstwerke ist die objektive Auflösung des Rätsels eines jeden Einzelnen. Indem es die Lösung verlangt, verweist es auf den Wahrheitsgehalt. Der ist allein durch philosophische Reflexion zu gewinnen. Das, nichts anderes rechtfertigt Ästhetik. [...] Den Wahrheitsgehalt begreifen postuliert Kritik. Nichts ist begriffen, dessen Wahrheit oder Unwahrheit nicht begriffen wäre, und das ist das kritische Geschäft. Die geschichtliche Entfaltung der Werke durch Kritik und die philosophische ihres Wahrheitsgehalts stehen in Wechselwirkung“ (Adorno 1989: 193f).

Adornos Konzeption der Kunst folgend gilt es also, die Medialität des Films als ästhetische zu bestimmen, eine Haltung zu ihr und eine Methode (im Sinne von Wegen und Umwegen) ihrer Beschreibung zu entwickeln, die ihre paradoxe und rätselhafte Konstitution nicht verleugnet, sondern sie vielmehr „hervorbringt“, erkennt und anerkennt – um dabei die souveräne Position des individuellen Subjekts zu riskieren (vgl. Sattler 2009, insb. S. 87-100). Dazu gilt es in der Auseinandersetzung mit Filmen eine Erfahrung des Anderen und Fremden geltend zu machen und auszuhalten, die in die „Entfremdungsbewegungen“ eines souveränen, selbstbezüglichen Individuums *nicht* integrierbar sind. Das Versprechen des Ästhetischen, der ästhetischen Erfahrungen mit Kunst ist es, dass sie in der Singularität ihres Ereignisses solche radikalen, der Aneignung widerstehenden Fremderfahrungen ermöglichen kann (vgl. dazu Ehrenspeck 1998 oder Billstein 2007).

Ästhetische Bildung als Spurenlese und Paradoxographie

Künstlerisch-filmische Forschungen am Medium Film hinterlassen oder legen Spuren, die auf die paradoxe Medialität des Films verweisen und die in der Film-Erfahrung (als ästhetische Erfahrung) von den Zuschauerinnen und Zuschauern gelesen, aktualisiert und damit gleichsam hervorgebracht werden können. Der Spurbegriff und die „Begriffsperson“ des *Spurenlesers* – wie sie unter anderem Sybille Krämer (vgl. Krämer 1998, 2007, 2008) in den kultur- und medienwissenschaftlichen Diskurs eingebracht hat – scheinen mir zur Bezeichnung der spezifischen subjektiven Haltung und der Übersetzungsarbeit, die in der ästhetischen Erfahrung von Filmen zu leisten ist, äußerst geeignet. Denn die Spur ist selbst von Paradoxa durchzogen, sie ist sowohl Wahrnehmungslenkung als auch Wahrnehmung des Unwahrnehmbaren, sie verbindet eine Unmotiviertheit und Unaufmerksamkeit des Spurenlegens mit der Motiviertheit und Aufmerksamkeit des Spurenlesens, und sie umfasst sowohl materielle, ästhetische als auch semiotische Elemente. Spuren zeigen sich immer auf dem Hintergrund anderer Spuren (*Erinnerungsspuren*), die sich im Spurenlesen aktualisieren. Die mit dem Spurenlesen verbundenen Affektionen sind somit zum einen in Relation zu subjektiven Erwartungen und Wünschen in Form von Wissensunterstellungen zu verstehen, zum anderen werden deren Enttäuschungen als Überschreibungen bestehender subjektiver Erinnerungsspuren thematisierbar (vgl. Zahn 2011: 107–120).

Die Spur ist aber – und das ist hier entscheidend – nicht nur als semiologisierbare Spur lesbar, kontextualisierbar und verstehbar, sondern sie markiert gleichsam die Grenzen der Interpretierbarkeit und Verstehbarkeit des *Anderen*, das (in all seinen Formen: als personaler Anderer, als Objekte der Welt oder als radikales Anderes) nicht zum ausdeutbaren Zeichen werden und dadurch in egologischer Perspektive vereinnahmt und angeeignet werden kann. Als Spur zeigt sich das Medium auch in seiner Opazität und Materialität. Als etwas, das sich den hermeneutischen Verstehensbewegungen des Subjekts widersetzt und entzieht, wie es dieselben durch diesen Entzug aber auch gleichsam antreibt, als Anspruch zum Antworten zwingt. In dieser Perspektive bringt das Lesen von Spuren das Fremde und Andere der Mediationen hervor und der Spurenleser ist damit gleichsam in ethischer Weise angesprochen, dieses Andere auszuhalten, bzw. auf es zu antworten, ohne es dabei in Formen des identifizierenden Denkens und interpretierenden Zugriffs auf Welt anzueignen.

Das Spurenlesen lässt sich weiter im Begriff des *Zauderns* (vgl. Vogl 2007) als die Gemengelage einer ganz bestimmten Aufmerksamkeit und Wahrnehmung beschreiben: der vom Film in seinem *Erscheinen-lassen* gebildeten Aufmerksamkeit des Subjekts kommt in der ästhetischen Erfahrung eine spezifische Form der subjektiven Wahrnehmung und Deutung hinzu, die wiederum in einem Prozess der Übersetzung und in Bezug auf diverse Konzentrations-, Aufschreibe- und Denktechniken gewonnen wird. Als dieses energetisch aufwendige, aktiv-passive Geschehen, zwischen der verwirrten subjektiven Wahrnehmung und der verzögerten

Reaktion, ermöglicht das Zaudern dem Spurenleser im Zeitraum der ästhetischen Erfahrung ein Zweifel und aktives Befragen von zuvor fraglos vollzogenen Prozessen und Handlungen, von sich anbietenden Schlüssen, Interpretationen, Urteilen, auch von individuell selbstverständlich Gewordenem. Er schiebt eine abschließende Entscheidung oder ein Urteil auf, schafft so eine Leerstelle, um die herum in wiederholenden Denkbewegungen und Neuansätzen diverse Deutungsmöglichkeiten versammelt werden können, ohne jemals die *eine* „wahrhafte“, richtige Bedeutung oder den *einen* Sinn eines Films hervorzubringen. Der Spurenleser kann immer nur weitere Lektüren und Deutungen hinzufügen, bestenfalls – mit Adorno gesprochen – die Bedingungen seiner Unbestimmbarkeit und Rätselhaftigkeit beschreiben, indem er dabei den medialen Paradoxa des jeweiligen Films folgt. Die Spurenlese von und mit Filmen wird in dieser Perspektive zur ästhetischen Bildung, bzw. das Spurenlesen als ästhetische Erfahrung von Filmen kann als bildende Erfahrung verstanden werden, insofern sie es ermöglicht, die Auseinandersetzung des individuellen Subjekts mit Filmen, auf der Folie der Unmöglichkeit ihrer identifizierenden Aneignung zu denken. Damit lässt sich eine Erfahrungskonstellation für die Analyse filmischer Subjektivierungsprozesse zu Grunde legen, in der die Subjektivierung im Vollzug der Film-Erfahrung auf einer Grenze von Erkennen und Verkennen des Subjekts dieser Erfahrung situiert ist. Auch in der Beschreibung bildender Erfahrung mit Filmen bleibt die Widerständigkeit der Filme leitend – als Unmöglichkeit ihrer objektivierenden Vereinnahmung und damit verbunden durch das Scheitern identifizierender Selbstbestimmungen des Subjekts. Filme entfalten in ihrer ästhetischen Erfahrung somit einen Zeit-Raum der Bildung als Herstellung und Anerkennung ihrer Offenheit und Alterität (ihrer Unabschließbarkeit als Undarstellbarkeit, als Unsagbarkeit), um gleichsam eine Subjektivität zu bilden, die nicht mehr in wiederholbaren, feststellbaren Identitäten zur Ruhe kommt. Die Medialität der Filme, ihre Nicht-Identität und Unsagbarkeit versetzt den Spurenleser immer wieder in Unruhe, treibt ihn an, entwickelt in seinem Entzug einen Zug, das Unsagbare dennoch zu sagen, zur Sprache bringen zu wollen, es zu übersetzen, um es mit anderen zu teilen und es diskutierbar zu machen. Ein Bildungsbegriff, der das Scheitern eines identifizierenden Sagens, eines diskursiven, begrifflichen Zugangs des Subjekts zu Welt und Selbst als paradoxe Möglichkeitsbedingung für Bildung formuliert, fasst Bildung als *Paradoxographie*. Bildung gerät dabei zu einer unendlichen Suchbewegung nach Formulierungen, Artikulationen oder Graphien für die paradoxe, mediale Verfasstheit subjektiver Welt- und Selbstverhältnisse, die wiederum nur performativ in unterschiedlichen medialen Gefügen vollzogen und durchgemacht werden kann. Das sich bildende Subjekt arbeitet zaudernd am Aushalten der Paradoxa, versammelt und bildet daran symbolische Antwortmöglichkeiten, die es ihm ermöglichen, die Alterität und Fremdheit seiner Welt- und Selbstverhältnisse als unlösbare Rätsel anzuerkennen – und sie eben nicht *als* Alterität zu formulieren oder als relative Fremdheit anzudeuten.

Zum Status des „Mit“ in der Film-Erfahrung

Mit einigen Filmen von ^{Peter Tscherkassky} habe ich die oben skizzierte Haltung des Spurenlesers erprobt und über die Materialität, Technik und die Performanz des Films und seiner Erfahrung am Beispiel des *kinematographischen Dispositivs* nachgedacht (Zahn 2011: 135-195). In der Spurenlese der Filme konnte der Prozess der Wahrnehmbarmachung des Kinofilms als eine Kette von Handlungsvollzügen rekonstruiert werden, die in der Technik und ihrer Verwendung in performativen Akten gründen und so vom symbolischen Gebrauch des Films zwar unterschieden, aber nicht abgetrennt gedacht werden können. Vielmehr bilden die Materialien, Techniken und Praxen des kinematographischen Dispositivs den medialen Rahmen des *Wahrnehmbar-machens* eines Films. Die subjektive Film-Erfahrung, das Wahrnehmen, Fühlen, Denken und Handeln im Kino sind demzufolge als responsive, antwortende Vollzüge immer schon eingebunden in ein Außen, ein materielles Dispositiv. Diese Erkenntnis ist nicht neu, sie bestätigt ganz im Gegenteil eine medienphilosophische Grundannahme, die schon Friedrich Nietzsche zugerechnet wird, der in seinem viel zitierten Diktum feststellt: „[...] unser Schreibzeug arbeitet mit an unseren Gedanken.“ (Nietzsche 2002: 172). Der Status des „Mit“ in „Mitarbeit“ wird allerdings im medientheoretischen Diskurs unterschiedlich gedeutet (vgl. Mersch 2010b: 191ff.).

Mit Tscherkasskys Filmen gehe ich derzeit davon aus, dass sich das „Mit“ dieser Beziehung *nicht* als eine technische Überformung der subjektiven Bewusstseinsphänomene im Sinne einer Determinierung oder auch Konstitution denken lässt, sondern vielmehr als eine Kooperation oder Korrelation von Materialien, Medientechnologien, Praxen und Subjekten zu konzipieren ist. Die Medialität des Films entfaltet sich in der Zeit der Film-Erfahrung in Gestalt relationaler Modi, um zwischen den oben genannten Relata Wirkungen zu zeitigen. Der Kinofilm kann dabei sicher *nicht* die Wahrnehmungen, Denk- oder Erinnerungsprozesse seiner Zuschauer determinieren und doch wirkt er an ihnen, an ihrer Entstehung mit, gibt den Zuschauern Wahrnehmungen in ihrem Vollzug, lenkt ihre Blicke und fungiert auf je spezifische Weise in ihrem Denken und Erinnern. Daher lässt sich auch m.E.

eine Medialität des Films in ihrer apriorischen, konstitutiven oder determinierenden Funktion nicht feststellen – was *das* Mediale des Films ist, kann nicht gesagt werden. Gleichwohl zeigen sich Facetten der Medialität des Films in Abhängigkeit von Materialitäten und Praktiken, eben durch deren Verwendungen in den einzelnen Filmen. Mit anderen Worten: *Der* Film existiert ebenso wenig wie *eine* allgemeine Theorie des Films und seiner Medialität. Es gibt Film und Theorie eben nur als in Bildung befindliche. Um es mit Mersch zu sagen: „Medien [wie der Film, MZ] situieren sich, jenseits operativer Strukturen, in einem indeterminativen Feld von Potentialitäten: *Sie sind nicht – sondern sie werden erst*“ (Mersch 2010b: 206)⁽³⁾. Ebenso wenig gibt es *die* Film-Erfahrung oder *das* zuschauende Subjekt. Mit den vorgelegten filmischen Lektüren lässt sich die These aufstellen, dass ein konkreter Film (als blickendes/angeschautes Objekt) wie auch sein singuläres (angeblicktes/schauendes) Subjekt durch die korrelative Beziehung der Film-Erfahrung gebildet werden. Die Film-Erfahrung als Spurenlese ist in dieser Perspektive als ein differenzierender Prozess zu verstehen, der vom Subjekt mit Filmen in ihren jeweiligen materiellen Aufführungsbedingungen durchgemacht werden muss.

Eine werdende Theorie des Films und seiner Erfahrung

Es scheint daher unerlässlich, die Film-Erfahrung als performatives Geschehen noch weiter an der Vielzahl vorliegender Filme zu untersuchen, um dabei weiter zu entfalten, wie sich das angesprochene, rätselhafte und zugleich bildende Blickgeschehen zwischen Film und Zuschauer darstellt. Denn es ist nach wie vor – der Unmenge an Theorien des Films zum Trotz – ein Rätsel, wie die Filme in ihrem Zeigen eine Macht auf ihre Zuschauer ausüben, sie schaudern lassen, zum Weinen oder Lachen bringen, an deren Einbildungen, Erinnerungen und Denken mitwirken. Die weiteren, theoretischen Untersuchungen der Film-Erfahrung zielen *nicht* auf eine konsistente, allgemeine Theorie des Films und seiner bildenden Wirkung. Sie verstehen sich vielmehr als unendliche Bewegung von Lektüren entlang singulärer Filme. Zusammen skizzieren diese Lektüren eine performative Theorie des Films, als einer *werdenden* Theorie. Diese beschreibt den Film jeweils in seiner spezifischen Medialität, die sich durch die performativen Praxen der Herstellung, Inszenierung und Aufführung zeigt und sich gleichsam verschiebt, so dass dieses Projekt ein prinzipiell un abgeschlossenes bleibt, da sich mit jedem Film die Medialität des Films potentiell erweitern, verändern kann⁽⁴⁾. *Der* Film als eine kulturelle Praxis und als „Archiv“ kulturellen Wissens kann somit weder als fester Bestand noch als ein fertiges Medium gedacht werden, sondern die *Wirklichkeit* von Film und seinem kulturellen Wissen ist unhintergebar auf Subjekte und deren Praktiken angewiesen, welche die Filme in ihren ästhetischen Erfahrungen wirksam werden lassen; d.h. der je konkrete Film ist nur wirklich/wirksam, insofern er von individuellen Subjekten erfahren und angewendet wird, insofern die Subjekte ihre Welt- und Selbstverhältnisse in und mit ihm bestimmen. Die zuvor mit Nietzsche angefragte „Mitarbeit“ des Films am Wahrnehmen, Fühlen, Denken und Handeln der zuschauenden Subjekte verweist dann auf die unerschöpfliche Möglichkeit seiner Verwendungen, der Praktiken seiner Her- und Darstellung, die in die Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse mit eingehen. „Wir [...] erfahren Welt vermittels jener Praktiken, mit denen wir sie bearbeiten, deren Fremdheit und Materialität umgekehrt auf sie wieder zurückschlagen, um in sie ein gleichermaßen unbeherrschbares wie ‚unfügliches‘ Element einzutragen“ (ebd.: 208).

Literatur

- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max (1947): *Dialektik der Aufklärung*. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1951): *Minima Moralia*. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1989): *Ästhetische Theorie* [1970]. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Billstein, Johannes (2007): *Paradoxien des Unnützens*. In: Ders., Dornberg, Kneip (Hg.): *Curriculum des Unwägbareren. Ästhetische Bildung im Kontext von Schule und Kultur*. Oberhausen: Athena, S. 165-179
- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2000): *Was ist Philosophie?* Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Ehrenspeck, Yvonne (1998): *Versprechungen des Ästhetischen. Die Entstehung des modernen Bildungsprojekts*. Wiesbaden: VS-

Verlag

Krämer, Sybille (1998): Das Medium als Spur und als Apparat, in: Dies. (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 73-94

Krämer et al (Hg.) (2007): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Krämer, Sybille (2008): Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Mersch, Dieter (2006a): Medientheorien – Zur Einführung. Hamburg: Junius

Mersch, Dieter (2006b): Mediale Paradoxa. Zum Verhältnis von Kunst und Medien. Einleitung in eine negative Medienphilosophie. In: Sic et Non. zeitschrift für philosophie und kultur. im netz.[www.sicetnon.org]

Mersch, Dieter (2006c): Medial Paradoxes. On Methods of Artistic Production. In: Claus-Steffen Mahnkopf (ed): Critical Composition today, Hofheim (Wolke-Verlag), S. 62-74.

Mersch, Dieter (2008): Tertium Datur. Einleitung in eine negative Medientheorie. In: Munker/Roesler 2008, S. 304-321

Mersch, Dieter (2010b): Meta/Dia, in: Engell, Lorenz; Siegert, Bernhard (Hg.): Medienphilosophie. Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung, Heft 2/10. Hamburg: Meiner, S. 185-208

Nietzsche, Friedrich (2002): Brief an Peter Gast, Feb. 1882, in: Briefwechsel. Kritische Gesamtausgabe, Bd. III 1, Berlin/New York,

Sattler, Elisabeth (2009): Die riskierte Souveränität. Erziehungswissenschaftliche Studien zur modernen Subjektivität. Bielefeld: Transcript

Vogl, Joseph (2001): Medien-Werden. Galileis Fernrohr, In: Engell, Lorenz /Ders. (Hg.): Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien. Weimar, S. 115-123

Vogl, Joseph (2007): Über das Zaudern. Zürich, Berlin: Diaphanes

Wigger, Lothar (Hg.) (2009): Wie ist Bildung möglich? Klinkhardt: Bad Heilbrunn

Zahn, Manuel (2011) Film-Bildung. Studien zu Film und Theorie in Bildung. Typoskript, Hamburg

Endnoten

¹ Der vorliegende Text geht auf einen Vortrag zurück, den ich im Rahmen der zweiten Tagung der Wissenschaftlichen Sozietät Kunst, Medien, Bildung, am 25./26. Februar 2011 in Hamburg zum Thema „Perspektiven der Verknüpfung von Kunst, Medien und Bildung“ hielt. Unter dem Stichwort „Medienbildung“ wurde im Rahmen dieser Tagung eine mögliche Perspektive der Verknüpfungen von Kunst, Medien und Bildung diskutiert. Dabei waren vor allem Fragen im Fokus, welche Rolle die Auseinandersetzung mit Kunst im Kontext der Medienbildung spielen könnte. Selber im Bereich der Medienbildung – der Film-Bildung – forschend, fühlte ich mich von dieser Fragerichtung angesprochen, ist sie doch auch eine der zentralen Fragen meiner Überlegungen zum Verhältnis von Film und Bildung. Das vorläufige Ergebnis dieser Überlegungen ist mittlerweile als Dissertationsschrift mit dem Titel *Film-Bildung. Studien zu Film und Theorie in Bildung* (Zahn 2011) am Fachbereich Erziehungswissenschaft der Universität Hamburg eingereicht. Mein Text wird – anknüpfend an den oben genannten Vortrag – einige Thesen und Ergebnisse der Arbeit zur Film-Bildung vor- und zur Diskussion stellen. Diese Vorstellung ist aufgrund der vorgegebenen Kürze eher eine programmatische Skizze. Sie wird einige Bezüge zwischen den im Titel der Tagung genannten Begriffen Kunst, Medien und Bildung aufzeigen und sie im Denken einer *Alterität* perspektivieren.

² „Positiv“ ist im Sinne eines „positiven Befunds“ zu verstehen und referiert auf eine positivistische, erkenntnistheoretische

Praxis, die nur sinnlich erfassbare, beispielsweise sichtbare Daten in ihre Untersuchungen einbezieht.

³ Josef Vogl (2001) argumentiert analog zu Mersch wenn er im Begriff der „Medien-Funktion“ ebenso von einer Potentialität des Medialen spricht. Für Vogl gibt es im substanziellen Sinne keine Medien, sondern lediglich Medien-Funktionen in kontingenten Momenten eines „Zusammentretens heterogener Elemente [...] zu denen technische Apparaturen oder Maschinen genauso gehören wie Symboliken, institutionelle Sachverhalte, Praktiken oder bestimmte Wissensformen“ (ebd.: 122). Dieses Zusammentreten entscheidet über die Emergenz einer Medienfunktion, die sich demzufolge also nicht unter der Voraussetzung eines beständigen Medienbegriffs festhalten lässt.

⁴ Neben weitere Untersuchungen am Kinofilm sollten daher noch Forschungen am Filmischen im Fernsehen, Video oder Computer treten. Es ließe sich auch noch allgemeiner nach der Medialität des Films und seinen Erfahrungsformen in einer gegenwärtigen *postkinematographischen* Situation fragen. Filmtheoretische Analysen dieser Konstellation plausibilisieren ihre Rhetorik des zeitlichen Bruchs in der Regel mit dem Hinweis auf eine doppelte Abtrennung des Films: *erstens* von seinem historisch gewachsenen Aufführungsdispositiv „Kino“ und *zweitens* von seinem photographischen Trägermaterial. Dieser Entwicklung entspricht eine Ausdifferenzierung der Erfahrungsformen des Filmischen, das sich einerseits in multimedialen Abspielfenstern reorganisiert (Heimkino, Computer, Smartphone, Tablet-PC) und das andererseits zunehmend mit einer Vielzahl nicht-filmischer Waren verschaltet wird. Zwischen multiplen Screens, den zahlreichen projizierten Bildern in Kaufhäusern, im öffentlichen Verkehr, Flugzeugen, Museen, Galerien und einer ökonomisch wie sozial rekonfigurierten Rezeption stellen sich Fragen nach dem Status der Verschiebungen und Vervielfältigungen des kinematographischen Dispositivs, der qualitativen Neuheit damit verbundener ästhetischer Praktiken und auch nach der subjektiven Film-Erfahrung samt ihren bildenden Effekten inmitten dieses multimedialen Bilderuniversums.