

JULIA BARBARA KÖHNE
ABSENTES VERGEGENWÄRTIGEN¹
*Schwangerschaftsabbruch und Fötalimagologie in
westlichen Filmkulturen seit den 1960er Jahren*

Die Geschichte der Visualisierung von freiwilligem Schwangerschaftsabbruch und abzutreibenden oder abgetriebenen Ungeborenen umfasst verschiedene Phasen, in denen die Position der Schwangeren und die des Embryos oder Fötus ästhetisch und soziopolitisch immer wieder neu verhandelt wurden. Aus moralischer, familienpolitischer und juristischer Sicht steht bei einer induzierten Abtreibung das Interesse der schutzbedürftigen und von seiner Trägerin abhängigen ›Leibesfrucht‹ dem Recht der Frau auf Selbstbestimmung über ihren Körper und ihr weiteres Leben entgegen. Das Lebensrecht des Bauchbewohners und damit verwoben die Frage der Zulässigkeit einer *abruptio graviditatis* werden je nach religiös-ethischen, gesellschaftlichen und nationalpolitischen Rahmenbedingungen unterschiedlich gewichtet. Der medizinisch, durch fremde Hand oder eigenhändig durchgeführte (illegale) Abort² ist ein asymmetrischer Eingriff, der auf den Tod des Abzutreibenden zielt, welches im Begriff ist, zu einem menschlichen Wesen heranzureifen (›Nasciturus‹). Unter Umständen ist er aber auch mit gravierenden somatischen und seelischen Risiken für die Abtreibende verbunden. Dies begründet, weshalb der Abbruch nicht nur als persönliche Entscheidung der Betroffenen gilt, sondern Abtreibungsgegner/innen, sogenannte »Lebensschützer«, die mitunter konservativ, rechtsradikal oder fundamentalistisch eingestellt sind, und Abtreibungsbefürwortende auf kollektiver Ebene hitzig miteinander diskutieren. Das Spektrum der ethisch-politischen Debatten reicht dabei von der Forderung nach umfassender Legalisierung und uneingeschränkter Selbstbestimmung über Fristenlösungen bis hin zum vollständigen Verbot und der Strafbarkeit des Eingriffs und von Empfängnisverhütung überhaupt.

1 Dieser Beitrag fußt auf dem Vortrag »Mediale Darstellung von Schwangerschaftsabbruch und Reproduktion«, den ich im Sommersemester 2011, am 24.5.2011, innerhalb der Ringvorlesung »Reproduktion und Kontrolle. Schwangerschaftsabbruch und Fristenregelung in Österreich« an der Universität Wien gehalten habe. Die Vorlesungsreihe wurde organisiert von Kati Hellwagner (ÖH Uni Wien), Maria Mesner und Dorith Weber, in Kooperation mit dem Referat Genderforschung.

2 Der Begriff »Abort« leitet sich etymologisch von lateinisch *aboriri* gleich entschwinden, verschwinden, untergehen, vergehen ab.

Einfluss fötalimagologischer Bilder

Die Historie der Diskussionen um eine Liberalisierung versus Restriktion eines aggravierten Beendens von Schwangerschaft ist eng verbunden mit der Geschichte der bildlichen Darstellung der in das Drama involvierten Positionen, vor allem der des Fötus. Die Geschichte fötaler Bewegtbilder wird zum einen bestimmt von einem medizinhistorischen und populärwissenschaftlichen Strang, zum anderen von spiel- und dokumentarfilmischen Bildern. Zunächst muss gesagt werden, dass das Thema der illegalen Abtreibung in weiten Teilen der Bild- und Filmgeschichte ganz ausgelassen wurde, da es ähnlich wie andere kriminelle Handlungen, wie etwa weibliche Kindstötung (vgl. Heft 2013), als besonders verachtenswert und klassische Weiblichkeitsmuster konterkarierend galt. Das Zeigen des Abtreibungsvorgangs und der »echten« oder maskentechnisch nachgebauten fötalen Leiche bildeten lange Zeit auffällige visuelle Leerstellen. Ein Grund hierfür ist, dass die »spezifische Identität« und der »eigene Wert« des Fötus vor seiner mechanisch-objektiven Abbildbarkeit (Daston/Galison 2007) unklar waren, was zu seiner Abwesenheit in der Vorstellungswelt der jeweiligen Gesellschaft führte (Boltanski 2007, 45 f.). Die seltene bis komplett ausgesparte Repräsentation läuft im Übrigen der Häufigkeit und Geläufigkeit der Praxis des vorzeitigen Schwangerschaftsabbruchs in der Realität zuwider – angeblich treibt im Schnitt circa eine von vier US-amerikanischen Frauen vor ihrem 45. Lebensjahr einmal ab.³ Die Nicht-Repräsentanz steht außerdem im Widerspruch zu der ansonsten omnipräsenten Darstellung von diversen Sexualitäten und sexuellen Handlungen im Film. Im Gegensatz zu den multiplen Spektakeln der Sexualität im Film bleibt das vorzeitige Ende eines ungeborenen Lebens im Verborgenen und Verschleierte. Mit Ausnahme einiger Beispiele aus der Medizinfilmgeschichte und frühen Spielfilmgeschichte, wie etwa den justizkritischen Aufklärungsfilmen *KREUZZUG DES WEIBES* [Die Tragödie des §144; D 1926] (von Keitz 2000) oder *CYANCALI* (D 1930), fand eine explizite Sichtbarmachung bis zu den 1960er Jahren nur schwer Raum. In diesen Fällen nutzte der Film seine künstlerischen Mittel schon früh, um auf politische Missstände in Verbindung mit Abtreibung hinzuweisen. In *CYANCALI* erwarten die zwanzigjährige Hete und ihr Freund Paul ein Wunschkind, sehen sich jedoch durch einen finanziellen Engpass zu einer illegalen Abtreibung gezwungen, was in der Weimarer Republik aufgrund des Paragraphen 218 des Strafgesetzbuchs ein massives Problem darstellte. Ein Mitwisser erpresst sie und verlangt von Hete als Gegenleis-

3 Diese Angaben aus dem Jahr 2011 stammen vom Guttmacher Institute, www.youtube.com/watch?v=rY-bQ6UzhNI; siehe auch die Angaben von 2014: <https://www.guttmacher.org/fact-sheet/induced-abortion-united-states> (Stand: 15.5.2018). Vgl. auch die ähnlichen Zahlen, die Boltanski für Frankreich zitiert (Boltanski 2007, 45).



Abb. 1: Eine Überdosis Zyankali als Abortivum; »Cyanali« (1930)

tung Geschlechtsverkehr, von einem bestechlichen Mediziner erhalten sie keine Hilfe, eine ungewollt schwangere Nachbarin und Mehrfachmutter stürzt sich aus Verzweiflung aus dem Fenster. Und auch Hetes Selbstabtreibungsversuche resultieren in Kindbettfieber und schließlich im Vergiftungstod durch zu hoch dosiertes Zyankali (Abb. 1).

Wie im vorliegenden Beitrag anhand ausgewählter filmischer Artefakte nachgezeichnet wird, finden sich in der Filmgeschichte – falls überhaupt thematisiert – verschiedene Umgangsweisen mit den Tabuisierungen von Abtreibung und Stigmatisierungen von Abtreibenden, die in der außerfilmischen Welt stattfinden (vgl. Diehl 2010). Mal erfüllt das Medium Film dabei eine enttabuisierende Funktion, indem es mögliche Positionierungen im Feld des Rechts und in der soziokulturellen Bewertung von Abtreibung aufzeigt, strittige Fragen aufgreift, Repressionen offenlegt und politische Verkrustungen kritisiert. Mal trägt es (ungewollt) dazu bei, das Thema Abtreibung zu verunglimpfen und abtreibende Frauen abzuwerten. In einigen Filmen finden sich auch Mischformen aus beiden Richtungen. Jedenfalls aber hat die Evidenz und Dringlichkeit verleihende Verfilmung von Wissen zum Topos Abtreibung einen maßgeblichen Einfluss auf seine gesellschaftliche Wahrnehmung und die Beurteilung und gegebenenfalls Akzeptanz erwünschter oder durchgeführter Schwangerschaftsabbrüche. Audiovisuelle Regime sind hier ausschlaggebend an der Steuerung soziopolitischer, juristischer und emotionaler Systeme in der Realität beteiligt.

Absente Images

Abgesehen vom Genre des medizinischen Abtreibungsfilms waren die ersten Jahrzehnte der Filmgeschichte bildsprachlich von einer Tendenz zum Indirekten, zur Abstraktion und zu Andeutungen des tatsächlichen Akts geprägt. Ein Beispiel hierfür ist der Stummfilm *FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK* (CHE 1930) in der Regie von Eduard Tissé, geschnitten von Sergej M. Eisenstein, in dem die Risiken illegaler Abtreibungen dem Sicherheitsversprechen eines legal, fachgerecht und auf Basis einer medizinischen Indikation durchgeführten Eingriffs in der Zürcher Universitäts-Frauenklinik in Parallelmontagen gegenübergestellt werden. Großaufnahmen von Gesichtern, Händen und blitzenden medizinischen Instrumenten fungieren hier als Ersatzzeichen, die an die Stelle nicht-zeigbarer graphischer Abtreibungsbilder treten. Lange Zeit bildeten die Aktion des Schwangerschaftsabbruchs selbst, der abzutreibende Fötus oder die entnommene Fötusleiche sowie der bei der Operation geöffnete Frauenschosß ein dreifaches Unsichtbares. Alle drei Elemente waren vor den 1960er Jahren in populären (Film-)Bildern nicht zeigbar und daher kulturell weitgehend unsichtbar (Boltanski 2007, 43–45). Der Embryo beziehungsweise Fötus war – abgesehen von einigen historischen Zeichnungen und medizinischen Präparaten – bis dahin eine Gestalt, die nur als Symbol, mystischer Verweis oder durch die Narration der Schwangeren adressierbar war. Dieser Umstand korrespondiert mit der »kulturellen Ortlosigkeit« des Fötus, die diesem noch aus der Zeit seiner Kriminalisierung und Diskreditierung im 19. Jahrhundert anhing. Die Medizinhistorikerin Barbara Duden stellt fest: »Kulturgeschichtlich gehört das Ungeborene in die Kategorie der ›Verborgenen«, zu der auch die Toten, die Heiligen, Engel, Elementargeister und anderes gerechnet werden können« (Duden 1991, 20).

Da der Fötus, von wenigen Ausnahmen abgesehen,⁴ in der medizinisch-visuellen Kultur und der Populärkultur bis Mitte der 1960er Jahre schlichtweg nicht repräsentiert wurde, stellte er auch keine attraktive Identifikationsfigur dar: kein Image ohne ein Image. Die Geschlechterforscherin Carol A. Stable erörtert:

[... Der Fötus] verfügte über keine massenwirksame, visuell einprägsame Referenz. Das ist auch nicht weiter verwunderlich, denn die

4 Die Anthropologin Lynn M. Morgan schildert eine Ausnahme in Form eines nur etwa vier Millimeter großen und ca. 28+ Tage alten Embryos, der den Namen »Carnegie No. 836« trägt und im Jahr 1914 durch Zufall von der Carnegie Institution of Washington, Department of Embryology »sichergestellt« werden konnte. Seitdem wurde es ausgehärtet und in hauchdünne Scheiben geschnitten sowie in vielfacher Weise abgezeichnet, photographiert, nachmodelliert, beschrieben und dient mittlerweile als Vorlage für 3D- und 4D-Modelle in Bewegung. Morgan zeigt in ihrer sozialen Biographie dieses Embryos, wie das tote Wissenschaftsobjekt sich im Laufe der Zeit in ein Symbol für aktives Leben verwandeln konnte (Morgan 2004).

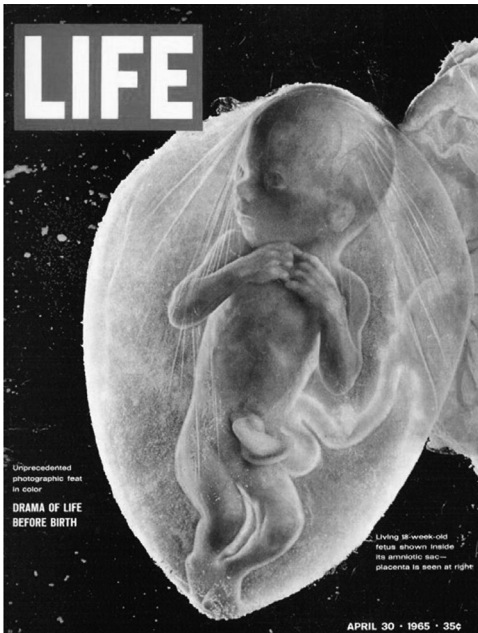


Abb. 2: Coverbild des »Life Magazine« vom 30. April 1965



Abb. 3: Lennart Nilssons infantilisierende Photographie eines 20 Wochen alten Fötus; Nilsson/Hamberger 2003 [1967], 140.

rechtliche bzw. medizinische Trennung von Frau und Fötus ist historisch beispiellos. Eine Politik, die den Fötus zum autonomen Subjekt machte – vom Frauenkörper unterschieden, aber auch bzw. gerade deshalb staatlicher Obhut bedürftig –, hatte sich erst einmal um die Voraussetzungen seiner Repräsentierbarkeit zu kümmern. (Stabile 2003 [1997])

In der Zeit vor Erfindung der Pränataldiagnostik, der Sonographie («Ultraschall») und später der Magnetresonanztomografie fehlte dem Embryo/Fötus die ideelle Aura, identitäre Lobby und ästhetische Glaubwürdigkeit (Tsiaras/Werth 2003 [2002]). Durch die fehlende Sichtbarkeit und damit Kreditabilität des ungeborenen oder abzutreibenden Fötus, die insbesondere photographisch oder filmisch erzeugte Bilder zu generieren im Stande sind, konnte auch das politische Existenzrecht des im weiblichen Körperinneren Verborgenen verleugnet oder zumindest leichter dezimiert werden. Mit dem absenten mechanisch-authentischen Fötusbild – im Sinne von kultur-, medien- und medizingeschichtlich fehlend oder nicht am Orte – blieb auch sein soziales Image absent.

1965 – Nilssons Fötenphotographie

Dies änderte sich schlagartig am 30. April 1965, als das *Life Magazine* ein Coverbild veröffentlichte, auf dem die Photographie eines 18 Wochen alten Fötus abgebildet war (Abb. 2), angefertigt von dem schwedischen

Wissenschaftsphotographen Lennart Nilsson – nebst einem Photoessay mit dem Titel »Drama of Life Before Birth« im Innenteil des Hefts.⁵ Das, was in dem Artikel wie *in utero*-Einsichten in die bis dato ungesehene Welt des Ungeborenen im Mutterleib aussieht, die Bauchdecke schwangerer Frauen gleichsam überwindend, entpuppt sich bei näherer photographiegeschichtlicher Betrachtung als künstliche Bilder mit Fakecharakter. Denn Nilsson arbeitete zum Großteil mit toten abgetriebenen Föten, die er makrophotographisch und in Weitwinkeloptik erfasste und mit einer speziellen Beleuchtungstechnik illuminierte.⁶ Die anscheinend aus sich selbst heraus leuchtenden Ungeborenen wirken hierdurch wie von christologischen Glorioten umkränzte, potentielle Menschenkinder, die noch auf ihre Geburt warten (Abb. 3). Totes Präparatmaterial zeugt hier paradoxerweise für die zarten Anfänge menschlichen Lebens. Vielfach ist kritisiert worden, dass bei diesen naturalisierenden und revitalisierenden Aufnahmen des posthumer Fötus, und anderen aus der religiösen oder esoterischen Kunstgeschichte stammenden Bildern, der Körper der Schwangeren, ihre Plazenta, die Fruchthülle und damit die strategische Position der Schwangeren eliminiert und zu einem reinen Gefäßcharakter herabgewürdigt würden (vgl. Krieger 1995, 8–24, zu Nilsson: hier 9 f.). Zum Naturalisierungseffekt schreibt Duden: »Die Bilder des schwedischen Photographen Lennart Nilsson sind die Linsen, durch die der Fötus als natürliche Tatsache erscheint. [...] Fötoskopie war Ausleuchtung des intimen Dunkels durch das ›natürliche‹ Schlüsselloch – ein extremer Fall des Fernrohrs« (Duden 1991, 25, 67).

Eingespeist in öffentliche Rezeptionsnetze verhalten die Nilssonschen künstlerischen Aufnahmen aus dem ›Leben‹ des pränatalen Fötus, der epistemologisch den Status eines technologisch verlebendigten Untoten innehatte, ihm zu einem (Rechts-)Personen- und Subjektstatus und vergrößerten dessen Lobby immens – in Konkurrenz zur Unantastbarkeit, Integrität und Gewichtigkeit der Schwangerenposition (vgl. auch Duden 2002, 84–91).⁷ Die Medizinhistorikerin Laury Oaks schreibt zur Spannung zwischen Subjektivierungs- und Entmenschlichungsbestrebungen im Ab-

5 Vgl. www.lennartnilsson.com/ oder <http://time.com/3876085/drama-of-life-before-birth-landmark-work-five-decades-later/> (15.5.2018).

6 Nilsson photographierte Innenansichten des Körpers sowie dem Körper der Frau entnommene tote, lichttechnisch präparierte Föten. Siehe Nilsson/Hamberger 2003 [1967].

7 Luc Boltanski beschreibt, dass im bisherigen Abtreibungsdiskurs eine Rhetorik des Konflikts vorherrschte, bei der die Position des Fötus und die Position der Schwangeren – als sich einer potentiellen Mutterschaft verweigernd – gegeneinander ausgespielt würden. Deswegen sei es schwierig, die in einer wissenschaftlichen Untersuchung angebrachte »axiologische Neutralität« einzunehmen. Der neutrale Neologismus »freiwilliger Schwangerschaftsabbruch« sei von der älteren Vokabel der »Abtreibung« abgelöst worden (Boltanski 2007, 15 f., 23).

treibungsdiskurs und zur privilegierten Stellung des Fötus in der »öffentlichen Imagination« durch sein Sichtbarmachen:

Pro-choice feminist advocates have reacted to the antiabortion movement's mobilization of the fetus as its primary symbol by refusing to recognize the fetus as a subject or agent. [...] Images of the fetus as autonomous threaten to overshadow the significance of pregnant women's bodies in the reproductive process, devalue the relationship between pregnant women and their fetuses, and represent women as adversaries of their babies-to-be. Of pressing concern is the proliferation of fetal representations that establish the fetus as an actor who lives beyond the boundaries of a pregnant woman's body and inhabits a privileged place in the public imagination. (Oaks 2000, 63 f.)

Durch ein vermehrtes fötologisches Wissen, dieses sekundierende religiös und extraterrestrisch anmutende Bild- und Symbolpolitiken ab Mitte der 1960er Jahre, was sich seit den 1970er Jahren verstärkt auch in Spielfilmen niederschlug,⁸ wurde der Status des Fötus als ungeborenes Individuum gesteigert – als verletzbare schützenswerte fötale Person, der Menschenrechte und prinzipiell das Recht zu leben zustanden. Durch ihr filmisches Ins-Bild-Setzen wurde die fötale Kategorie stark gefördert: Das Image formte hier das Image. Sekundiert wurde die Vergegenwärtigung via Bildlichkeit immer auch von einer Tendenz zum Transzendenten und Wunderbaren. Im Umkehrschluss schmälerte die neuartige Interpretation des Fötus via Verbildlichung, ermöglicht durch moderne bildgebende Verfahren der Pränataldiagnostik, die ihn als vom Schwangerenkörper autonomes Wesen konstruieren, die Agency schwangerer Frauen in Bezug auf ihre Autonomie und ihren Platz im sozialen Gebilde (s. auch Barbara Orlands »Der Mensch entsteht im Bild« von 2003).⁹ Die »freie Sicht im Unterleibskino« (Dworschak zit. Alexander Tsiaras, in: Dworschak 2003, 126) bedeutete wiederum eine Zunahme der Argumente gegen die Legitimierung und Legalisierung von Schwangerschaftsabbruch.

Neue Evidenzmacht filmischer Bilder und Realpolitik

Im Weiteren wird erkundet, wie die Macht des Sichtbarmachens des Fötus via medizinisch-dokumentarischer (pränataler) Visualisierungstechnologien mit der Geschichte fiktiver fötaler Spielfilmbilder zusammenhängt. Die Analyse erkundet die symbolischen Dimensionen der Filmbilder über

8 Siehe die Analyse zu *DEMON SEED* (1977) weiter unten; Köhne 2009, 414–440.

9 Vgl. Diemel, Christiane 1995: *Kinderzahl und Staatsräson*. Münster; Osborne, Cornelia 1994: *Frauenkörper – Volkskörper*. Münster; Staube, Gisela (Hg.) 1993: *Unter anderen Umständen. Zur Geschichte der Abtreibung*. Dresden [u. a.]: Deutsches Hygiene-Museum [u. a.], Berlin; Petersen, Peter 1986: *Schwangerschaftsabbruch. Unser Bewußtsein von Tod und Leben*. Stuttgart.

in den meisten Fällen illegalen Schwangerschaftsabbruch, dessen Bedrohlichkeit in seiner Irreversibilität besteht. Dabei geraten folgende Fragen ins Blickfeld: Wie werden der nicht legale medizinische Eingriff und fötale Biologie generell in Szene gesetzt? Wie wurde das intra-uterinäre Leben, etwa in medizinischen Lehrfilmen der 1980er Jahre, via filmischem Bild imaginiert? Welchen epistemischen und politischen (Subjekt-)Status verlieh der filmische Verbildlichungsprozess dem Fötus und, umgekehrt, seiner potentiellen Mutter? Wird der Fötus in seiner wissenschaftlichen Verfilmung objektiviert oder mythisiert? Kollidieren hier Wissenschafts- und Filmsprache oder ergänzen sich ihre Codierungen? Welche Rolle kommt dem Filmischen in diesem Bild-Wissen-Macht-Spiel zu? Und: Welche Wirkung auf das kulturelle Imaginäre und die *abortion*-Realpolitik hatten Spielfilme im Gegensatz zu Medizinfilmen? Wie korrespondieren in beiden Genres die dramaturgischen Ingredienzen Wissenschaftserzählung, Dokumentation, Familiendrama, Kriminalstory und Erotikfilm – insofern parallel wirksam – miteinander? Was hatte die wissenschaftliche und populärkulturelle Verfilmung von Abbrüchen – vor dem Hintergrund der jeweiligen rechtlichen Situation der produzierenden Filmnation – für Auswirkungen auf westliche Debatten um die Legalisierung von Abtreibung?

Außerdem wird die Frage sein, inwiefern die Evidenzmacht, die neuartige medizinische Visualisierungstechnologien und Verspielfilmungen vor allem in den 1960er bis 1980er Jahren kreierte, dekonstruktivistischen Lesarten des Fötus entgegenstand. Gemeint sind hier vor allem US-amerikanische dekonstruktivistische Theoretiker/innen, die das pränatale Leben als unbedingt vom Körper der Frau abhängig sahen und den Subjektstatus des ungeborenen Wesens schwächen wollten. Sie kritisierten, der Fötus sei durch seine artifizielle photographische Sichtbarmachung seit Mitte der 1960er Jahre zu einem historisch, sozial und visuell konstruierten Wesen erhoben worden, das über seine Visualisierung »stufenweise Eintritt in die symbolische Ordnung« erhalten habe (vgl. Boltanski 2007, 273 f.). In ihren Augen essentialisierten, biologisierten und personalisierten die Nilssonschen Fötenphotographien ebenso wie medizinische Dokumentationen wie *THE SILENT SCREAM* (USA 1984) oder *ECLIPSE OF REASON* (USA 1987) Bilder des Ungeborenen (u. a. Hartouni 1999, 296 ff.).

Bei der chronologisch geordneten Erkundung geraten – mit Ausnahme von Israel – primär europäische, vor allem deutschsprachige, und US-amerikanische Filmproduktionen in den Blick, die, aus unterschiedlichen nationalen Kontexten stammend und dementsprechend höchst unterschiedlich rezipiert, bemerkenswerte Bildlichkeiten zum Thema beitragen. Ausschlaggebend für die Auswahl waren drei Faktoren: der Versuch eines allgemeinen Überblicks, der Nachweis einer zunehmenden Tendenz zum Vergegenwärtigen von zuvor bildgeschichtlich Absentem sowie das Zeigen einer vielfältigen Bandbreite an visuellen Repräsentationen und politischen

Argumentationen in konkreten Filmbeispielen. Trotz der Heterogenität der Produktionszusammenhänge fallen wiederkehrende visuelle Codierungen auf, die als poetologische Surplus angesehen werden können, die das filmische Medium stets mitproduziert. Die Analysen konzentrieren sich auf die jeweilige Personenkonstellation (Schwangere, Abtreibende(r), dritte Hilfspersonen, institutionelle Autoritäten), die Darstellung des Abtreibungsvorgangs als solchen und der Fötusleiche sowie auffällige religiöse, symbolische und politische Implikationen der Fötenrepräsentation. Die These ist, dass der Grad an Explizitheit, Spektakularität und das Skandalöse der hiesig untersuchten Filme bis in die 2000er Jahre stetig zunahm, vor allem was die filmische Portraitureung des abgetriebenen Fötus angeht, dem die Kamera buchstäblich sukzessive immer näher »zu Leibe rückt«. Diesbezügliche dramatische Höhepunkte in der westlichen Spielfilmkultur waren *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN* (D 1973) von Alexander Kluge und *4 MONATE, 3 WÖCHEN UND 2 TAGE* (ROU/BEL 2008) von Cristian Mungiu. Diese beiden, wie auch andere für diesen Aufsatz ausgewählte Spielfilme, markieren signifikante Verschiebungen in Bezug auf das (unzensurierte) Sichtbarmachen des toten Fötus und dessen fehlendes Begräbnis sowie beim Kluge-Film die »Offenheit« der Repräsentation des Schwangerenschoßes. Anhand weiterer filmischer Referenzen, zum Beispiel auf *EINE FRAUENSACHE* (F 1988) in der Regie von Claude Chabrol oder *IF THESE WALLS COULD TALK* (USA 1996) von der Sängerin Cher und Nancy Savoca, wird gezeigt, wie die Explizithetskurve mit dem Verlauf der *pro-choice*-Legalisierungsdebatten beziehungsweise den *pro-life*-Bewegungen und der Wahrnehmung der Abtreibung als »genozidale Technik« (Luc Boltanski) korrespondierte.

Analysen von Abtreibungsfilmen

Validieren des Mutterwerdens, Identifikation der Schwangeren mit ihrem abzutreibenden Nachwuchs

Obschon in Schweden bereits 1938 ein Gesetz in Kraft trat, das den Schwangerschaftsabbruch unter strengen Auflagen – Vergewaltigung, Gefährdung des Lebens der Schwangeren, eugenische Gründe und bald darauf auch auf Basis sozialer und gesundheitlicher Indikationen – legalisierte, war es in den 1950er Jahren in Schweden schwierig, eine Abtreibung durchführen zu lassen.¹⁰ Der schwedische Regisseur Ingmar Bergmann verlagert die äußeren Schwierigkeiten auf den Gewissenskonflikt schwangerer Frauen

10 Lindahl, Katarina: Die schwedischen Erfahrungen mit legalem und unter medizinisch sicheren Bedingungen durchgeführtem Schwangerschaftsabbruch und Prävention, http://abtreibung.at/wp-content/uploads/2009/04/Pages-from-abbruch_in_eu-4.pdf (Stand: 15.5.2018).



Abb. 4–6: Jo, von ihrem Mann zur Abtreibung gedrängt; Jo identifiziert sich mit dem Schicksal des Ungeborenen; Nach dem Abort: Jos Lachweinkampf; »The Pumpkin Eater« (1964)

mit Abtreibungsabsicht und entwirft eine Konstellation, in der es insgesamt um die Validierung des Kindeslebens geht. Sein Schwarz-Weiß-Spielfilm *NÄRA LIVET* [NAHE DEM LEBEN] aus dem Jahr 1958, der großteils auf zwei Erzählungen von Ulla Isaksson basiert, erzählt von einem Ausschnitt aus dem Leben dreier in unterschiedlichen Stadien schwangerer Frauen, die sich in einem Zimmer auf der gynäkologischen Station eines Krankenhauses begegnen. Während die eine die Totgeburt ihres Wunschkindes erleben muss und die andere eine ohnehin befürchtete Fehlgeburt erleidet, intendiert die 19-jährige Hjördis (Bibi Andersson) bei ihrer Einlieferung noch, eine Abtreibung vornehmen zu lassen – auch auf Drängen ihres Partners hin. Das Bezeugen der Schicksale ihrer beiden Zimmergenossinnen bringt sie jedoch davon ab, und sie beschließt, das Kind im Verbund mit ihrer Mutter aufzuziehen.

Anders als bei dieser durch eine geteilte Krankenhauserfahrung abgewendeten Abtreibung wird dieselbe in dem britischen *New Wave*-inspirierten Spielfilm *THE PUMPKIN EATER* [SCHLAFZIMMERSTREIT] aus dem Jahr 1964 in der Regie von Jack Clayton durchgeführt, optisch jedoch ausgeblendet. Die achtfache Mutter Jo, erneut schwanger und Ehefrau eines treusorgenden, jedoch notorisch untreuen Ehemanns, stimmt auf sein Drängen hin und nach Zureden männlicher Mediziner einem initiierten Abort ihres weiteren Nachwuchses zu (Abb. 4). Zusätzlich soll eine Sterilisation das Reproduktionsthema für die Familie endgültig beenden. Ihr Mann möchte hierdurch angeblich mehr Freiraum für sie selbst und Zeit für die Pflege ihrer Beziehung erwirken. Es wird angedeutet, dass dies – obwohl eine weitere Geburt gesundheitliche Risiken für Jo birgt – nicht unbedingt ihren eigenen Wünschen entspricht. Als sie dennoch einwilligt, wird offiziell die psychiatrische Diagnose »Depression« angegeben, um den Eingriff zu legalisieren. Stellvertretend für Jos Dilemma und die eigentliche Operation wählt der Film ein Sur-



Abb. 7, 8: Die Hausfrau und Mutter Roswitha Bronski; »Gelegenheitsarbeit einer Sklavin« (1973)

rogatbild, bei dem Jo symbolisch mit der fragilen Position des Ungeborenen assoziiert wird. Hierzu schwenkt die Kamera langsam auf eine an der Krankenzimmerdecke angebrachte Kugellampe, deren strahlender Glaskörper in den nächsten dreißig Sekunden zunehmend den Kader ausfüllen wird. Aus dieser erhöhten Perspektive blicken die Zuschauer/innen auf Jos – auch noch kurz vor dem Eingriff – grüblerisches Gesicht herunter. In ihrem Kopf hallt die Stimme des Mediziners als Voice-Off wider: »It's a matter of sterilisation. Perfectly simple and straightforward. Afterwards you can live a completely normal married life. But of course you will never conceive again«. Die Schwangere hält sich mit der linken Hand an den Gitterstäben ihres Krankenhausbetts fest und starrt aufs helle Deckenlicht (Abb. 5). Es wirkt, als denke sie neben dem grundsätzlichen Verunmöglichten weiterer Schwangerschaften durch Sterilisation an das ihrem jetzigen Bauchbewohner bevorstehende Ende. Ihr Identifizieren mit seinem Schicksal wird zum einen durch ihr Festhalten am Bettgestell angezeigt; es macht den Anschein, als kralle sie sich, ebenso wie in ihrer Vorstellung der Fötus an der Uteruswand, am Bett fest. Indem zum anderen nur ihr Kopf und ihre beide Arme aus dem Weiß von Kopfkissen und Bettdecke herausragen, wirkt die selbst zart und zerbrechlich; ihre Position in der Welt scheint in diesem Moment ungesichert. Sukzessive wird nun ihr Antlitz vollständig von dem hellen Lampenball überdeckt.¹¹ Dies entspricht ästhetisch einer Weißblende und zugleich einer symbolischen Auslöschung desjenigen psychisch-mental Anteils in Jo, der sich mit dem »odgeweihten« Fötus identifiziert. Damit bleiben den Zuschauer/innen kaum mehr Zweifel, dass sie sich in diesem einsamen Moment doch noch umentscheidet. – Nach ausgeführtem Abbruch bekommt Jo in einem blütenweißen Nachthemd, das Unschuld und Neuanfang signifiziert, im Krankenhaus-

¹¹ Ikonologisch erinnert die Bildkomposition an die pränatalen Fötus-Mondbilder Kurbricks, wobei die Position Jos der des Fötus entspricht (vgl. Abb. 24).

bett liegend einen Lachweinkampf (Abb. 6). Dieser oszilliert zwischen vorgetäuschter Erleichterung ihrem Mann gegenüber, der an ihrem Bett kniet und der Frischoperierten gut zuredet, und hysterisch-schuldbewusster Verzweiflung. Ihr Gesicht wechselt rasch zwischen Gelöstheit und äußerster Anspannung hin und her, was an die verhinderten Geburtswehen erinnern mag. Jo murmelt, sie bräuchte sich fortan nicht mehr zu sorgen. Ob sie damit die umgangene Sorge um ein Neugeborenes oder die Angst vor weiteren außerehelichen Affairen ihres Mannes meint, bleibt offen.

Moving Closer, Sexualisierungen der Abtreibenden und Horrorifizierung der Abtreibung

Obwohl es optisch nie explizit ins Bild rückt, arbeiten die beschriebenen Szenen aus *THE PUMPKIN EATER* der Lobby des Ungeborenen zu, was durch das Unentschiedensein der Schwangeren und ihre Identifikation mit ihm unterstrichen wird. Im Kontrast hierzu kassiert der Regisseur Alexander Kluge in dem ›Frauenfilm‹ *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN* (BRD 1973) jegliche Bilder des Zweifelns der Abtreibungswilligen, die wir erst *nach* dem Moment der Entscheidungsfindung, genauer bei der Abtreibung selbst, kennenlernen. Über ihre Beweggründe erfahren wir nichts, nicht, ob der Abbruch ihrem eigenen Willen innerhalb der »Fristenlösung« entsprach oder eine medizinische, eugenische, soziale oder kriminalistische Indikation jenseits der 12. Schwangerschaftswoche vorliegt, die die Abtreibung des, den Filmbildern nach zu urteilen, circa 10 bis 12 Wochen alten Fötus motiviert. Setting und Konfliktpotential des Films werden in wenigen, aber treffsicheren Worten von der Kommentiarstimme des Regisseurs selbst erklärt. Sie spricht über die Protagonistin des Films, die Hausfrau Roswitha Bronski, Ehefrau Franz Bronskis und Mutter zweier Kinder (Abb. 7, 8), gespielt von Kluges Schwester Alexandra Kluge: »In einem anderen Stadtteil hat sie ihr Geschäft. Um sich selbst mehr Kinder leisten zu können, unterhält Roswitha eine Abtreibungspraxis«. Wegen einiger symbolischer Übercodierungen, einstellungstechnischer Idiosynkrasien und ästhetischer Fehlgriffe ist *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN* zeitgenössisch scharf kritisiert worden, obwohl er sich eindeutig für die Freiheit der Schwangerschaftsentscheidung ausspricht.

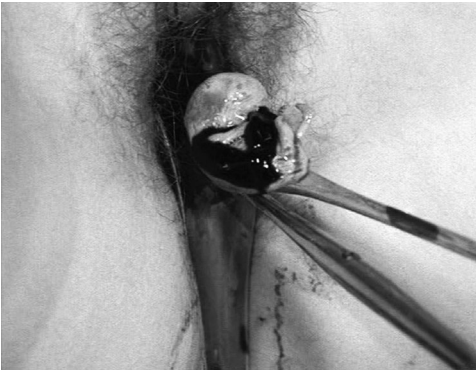
In einem halb abgedunkelten theatralen Raum, der in einer verlassenem Altbauwohnung im Hinterhof liegt, bezeugen die Zuschauer/innen den künstlich herbeigeführten Abort. Vorsichtig, aber bestimmt nimmt Roswitha die Abtreibung an der Patientin vor, die an den Beinhalterungen des Gynäkologenstuhls festgeschnallt ist. Wir sehen, wie sich Roswitha in nicht vollständig sachkundiger Weise sterile Gummihandschuhe anzieht. Dabei passiert optisch etwas, das der Photographietheoretiker Roland Barthes in einem anderen Kontext auf der Ebene der Rezeption historischer Familienphotographien als *punctum* beschrieben hat. Es handelt sich um ein



Abb. 9–12: »Kondomfinger« zielt auf Vaginalöffnung; Der Schwangerenschoß in Großaufnahme; Das kühle, aber sexualisierte Gesicht der Schwangeren; Subjektive Perspektive der Schwangeren; »Gelegenheitsarbeit einer Sklavin« (1973)

zufällig wirkendes Detail, das ambig ist und einen Bedeutungsüberschuss produziert: Als die weiß bekittelte Roswitha mit dem Anlegen der sterilen Handschuhe kämpft, nimmt sie kurzzeitig ihre andere Hand zuhelfe. Mit Daumen und Zeigefinger der freien Hand zieht sie den Gummifinger des rechten Daumens in einer Weise in die Länge (um ihn vorzudehnen), die an das Anlegen eines Präservativs erinnert. Im Bildhintergrund ist währenddessen der geöffnete Schoß der Schwangeren zu sehen. Der »Kondomfinger« zielt bezeichnenderweise genau auf ihre Vaginalöffnung (Abb. 9). Ein unfreiwilliger Kommentar auf versäumten Safer Sex der Abtreibenden?

In der gesamten Szene schwenkt die Kamera mehrfach zwischen Close-up-Ansichten des Antlitzes der Schwangeren und Nahansichten ihres Intimbereichs hin und her. Scham und Scheideneingang, an dem sekundiert von mehreren medizinischen Metallgeräten zwei Händepaare herumwerkeln, werden in Großaufnahme gezeigt, ein Alleinstellungsmerkmal dieses Abtreibungsfilms (Abb. 10). Die Reaktionen der Schwangeren sind zurückgenommen, subtil bis unmerklich. Erfolglos versucht man, ihrem kühlen Gesicht eine eindeutige Regung zu entnehmen (Abb. 11). In einigen Einstellungen scheint es so, als erotisiere und sexualisiere die Art des Filmens die Schwangere. Zum Beispiel mag die Offenheit irritieren, mit der sie – wie in anderen Szenen auch Roswitha selbst – in die Kamera blickt. Als unfrei-



willig sexualisierend könnte ebenfalls missverstanden werden, wie ihre Wimpern im Close-up sinnlich auf- und niederschlagen und ihr Mund sich von Zeit zu Zeit öffnet oder verzieht, als nehme sie in diesem Moment ein Zwicken in ihrem Unterleib wahr. Zum Teil ist die Kamera hinter dem Kopf der liegenden Schwangeren platziert, so dass wir zusammen mit ihr an ihrem Leib entlang auf die ansonsten sachlich ablaufende Abtreibungsszene blicken (Abb. 12).



Im Gegensatz zu ihrem schwer deutbaren Konterfei sprechen ihre Hände eine deutlichere Sprache: Mit der linken Hand streicht die Schwangere über ihren Bauch. Der innere Operationsvorgang, das Aufdehnen des Muttermunds und die Ausschabung des Fötus aus der Gebärmutter spiegeln sich darin, dass sie in der Nabelgegend in ihr Bauchdeckenfleisch kneift. Ein leises Ächzen ist zu hören, das akustisch nicht leicht zuordenbar ist: Entweder seufzt sie oder Roswitha leise, als der Fötus sich löst. Während des Vorgangs bettet die Abtreibende ihren Kopf mehrmals zur anderen Seite. Ein Achssprung, ein Wechsel von der Kopf- zur Schoßperspektive; die Kamera zoomt wieder auf den mit Metallklammern künstlich gehaltenen Vaginaleingang. Der Blick



Abb. 13–15: Der als Ganzes entnommene Fötus; Fötus in Embryonalstellung; Der durch Metallgeräte gesteinigte Fötus; »Gelegenheitsarbeit einer Sklavin« (1973)

in den offenen Schoß der Frau, dem der abgetriebene tote Fötus entnommen wird, ist eine in Spielfilmen selten gesehene, wenn nicht ungesehene Kameraperspektive. Die ungewöhnliche Art, in der das Geschlecht der Frau hier zu sehen ist, legt indirekt das relative Ungeübtsein der Zuschauer/innen-Augen ob solcher Bilder offen. Hintergrund ist die tendenziell zögerliche kulturelle Repräsentation des weiblichen Genitals außerhalb der Pornographiesphäre, sieht man von einigen wenigen kunstgeschichtlichen

Artefakten ab, wie unter anderem Gustave Courbets *L'Origine du monde* aus dem Jahr 1866,¹² Szenen aus frühen Abtreibungsfilmen (vgl. Katrin Pilz' Aufsatz in diesem Band) oder neueren Vaginaabdrucken aus Gips.¹³

Nach dem Herausschaben einer unförmigen Masse, die wie der Fruchtsack oder Mutterkuchen aussieht, wird aus dem Schoß der Namenlosen nun der mit Blut überzogene leblose Fötus im Ganzen zutage gefördert – in zusammengerollter Embryonalstellung (Abb. 13). Details seines Körpers, der Kopf mit Ohren und die Beine, sind gut zu erkennen, sein Gesicht hingegen nicht. Eine klare Ansicht des Gesichts hätte dem Abgetriebenen auf fötalmagologischer Ebene unverkennbare Wesensmerkmale, den Anstrich von Identität, Einzigartigkeit und Menschlichkeit verliehen. Sobald der Fötus sich außerhalb des Körpers befindet, kippt das löffelartige Kürettierinstrument derart, dass er hinunterfällt, buchstäblich über den unteren Kader-Rand von der Bildfläche verschwindet. Blitzschnell folgt ihm die Kamera, indem sie nach unten schwenkt, um den Fötus nun in Nahaufnahme in Augenschein zu nehmen. Er liegt kopfüber, kaum mehr mit Blut verschmiert. Sein Gesicht ist von der Kamera abgewandt (Abb. 14); zugleich sind noch mehr Einzelheiten des Körpers zu erkennen. Auf der Tonebene ist zu hören, wie Roswitha sich der Gummihandschuhe entledigt. Eine zweite Einstellung auf das abgetriebene (Un-)Wesen aus weiterer Entfernung folgt. Es ist zu sehen, dass der Fötus mitten in der Schale mit den gebrauchten Instrumenten ›gelandet‹ ist. Achtlos wird nun von einer unsichtbaren Hand ein weiteres Werkzeug auf seinen elastisch anmutenden Körper geschmissen, so dass dieser sich unter der Gewalteinwirkung passiv bewegt. Er schnellt auf den Minirücken, so dass seine Beine in die Höhe ragen – wie bei einem hilflos auf seinem Panzer liegenden Käfer (Abb. 15). Es wirkt, als müsse seine Bedeutungslosigkeit erneut durch Metalleinwirkung besiegelt werden. Die Beine zucken oder wippen von dem Schlag noch nach, als den Körper eine weitere Metallschere trifft, und noch eine und noch eine. Durch diese ›metallene Steinigung‹ wird der symbolische Status des abgetriebenen Fötus klargestellt, er ist reif für die Entsorgung im Abfalleimer. Während die Schale, das unwirtliche ›Grab‹ des Fötus, von der Assistentin fortgeräumt wird, trinkt nicht etwa die ehemalige Schwangere, sondern Roswitha hastig ein paar Schlucke Kaffee. Bis hierher wurde während des gesamten Eingriffs, der in der Filmzeit dreieinhalb Minuten dauert, kein einziges Wort gesprochen, zumindest war auf verbaler Ebene keine Kommunikation zu vernehmen. Nachdem sie vom Gynäkologenstuhl losgeschnürt worden ist, wird der Patientin stattdessen ein Gläschen

12 Das Vaginamuseum bietet einen Überblick über vorhandene Darstellungen: <http://www.vaginamuseum.at/home> (Stand: 15.5.2018).

13 Vgl. beispielsweise: <https://www.bellydeluxe.de/intimabformung-1-vagina-abdruck/> (Stand: 15.5.2018).

Martini eingeschickt, von der selbsternannten Ärztin höchst persönlich. Sie bedankt sich und lächelt verhalten. Roswitha gibt ihr in knapper Form Instruktionen: »Jetzt legen Sie sich zuhause drei Tage hin. Täglich Fieber messen. Wenn Fieber kommt, gleich hier melden. Ebenfalls, wenn die Blutung länger als zwei Tage dauert, melden Sie sich hier«. Roswitha löst die Ledergurte, klappt ihre Schenkel zusammen und hilft ihr aus dem Gynäkologenstuhl auf.

Anhand des westdeutschen Films *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN* lässt sich zeigen, wie eng Entwicklungen in der Spielfilmkultur mit öffentlichen Debatten um eine Strafrechtsreform zusammenhängen und vice versa. Zu Beginn der 1970er Jahre wurde in Westdeutschland der Paragraph 218 des Strafgesetzbuchs von Frauenrechtlerinnen radikal infrage gestellt. Am 6.6.1971 gingen mittels eines *Stern*-Magazin-Covers bekanntermaßen 374 Frauen in die öffentliche Illegalität, indem sie offen zu ihren Abtreibungen standen.¹⁴ Im Juni des Jahres 1974 wurde der Paragraph reformiert und die »Fristenlösung« gesetzlich verabschiedet, die Abtreibungen bis zur 12. Schwangerschaftswoche erlaubte. Diese Entscheidung wurde ein Jahr darauf für verfassungswidrig erklärt, da so die Verpflichtung des Gesetzgebers zum Schutz heranwachsenden menschlichen Lebens nicht gewährleistet sei, worauf 1976 als Kompromiss die Indikationsregelung in Kraft trat, die eine medizinische, sozial-ethische oder kriminalistische Begründung vorsah.¹⁵

Als Kluges Film *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN* über eine illegale Abtreibungspraxis am 7. Dezember 1973 in München veröffentlicht wurde (FSK 18), geschah dies als direkte Intervention in den hitzigen politischen Disput. *Die Zeit* hielt fest: »Er zeigt eine Abtreibung so lapidar und sachlich, daß sie als ein sehr natürlicher, verständlicher, menschlicher Vorgang erscheint [...]«. ¹⁶ Der Neunzigminüter entstand just in einer der empfindlichsten Phasen der damaligen Debatte um die Reformierung des Abtreibungsgesetzes. Durch seine offene Darstellung der Autarkie anstrebenden Abtreibenden, der Details des Abtreibungsvorgangs selbst, der Fötusleiche sowie der sozialen Zwänge der Abtreibungsärztin gehört er zweifelsohne zu den politisch couragiertesten Filmentwürfen seiner Zeit, die eindeutig für einen freiheitlichen Schwangerschaftsabbruch, also *pro-choice* argumentierten. Vermutlich liegt es daher an seiner Portraitureung der emotional passiv wirkenden Schwangeren und vor allem der Gewaltförmigkeit,

14 Siehe auch die *arte*-Dokumentation »WIR HABEN ABGETRIEBEN« – DAS ENDE DES SCHWEIGENS (D 2011): <https://www.youtube.com/watch?v=3H27FFrxzkA> (Stand: 15.5.2018).

15 Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung, »1975: Streit um straffreie Abtreibung vor dem Verfassungsgericht« vom 25.2.2015, www.bpb.de/politik/hintergrund-aktuell/201776/1975-streit-um-straffreie-abtreibung (Stand: 15.5.2018).

16 Donner, Wolf (4. Januar 1974): Film: »Gelegenheitsarbeit einer Sklavin«. Alexander Kluges Neubeginn. *Die Zeit*, Nr. 2.



Abb. 16: Absente Live-Abtreibungsbilder, leeres Studio mit Joachim Brauner; »Panorama« (BRD 11. März 1974)

Disrespektierlichkeit und Mehrdeutigkeit seiner fötologischen Bilder, wie oben angeschnitten, dass der Film damals als Skandal- und Streitobjekt galt und von Frauenrechtlerinnen stark kritisiert wurde, was seiner eigentlichen politischen Stoßrichtung zuwiderläuft. Ansatzpunkt für eine Kritik an dem Lehr- und Thesenfilm der Geschwister Kluge war die darin verfolgte »realistische Methode«, wie Feministinnen und Macherinnen der Zeitschrift *Frauen und Film* hervorhoben (Schlupmann 1988, 129 ff.). Problematisiert wurde die direkte provokative filmische Schilderung der Abtreibung mit anschließendem Bild des toten Fötus, wobei die Fötenleiche in der sterilen Schale unter den Abtreibungsutensilien regelrecht »begraben« werde (vgl. Abb. 15). Neben der allzu »realistischen« Darstellungsweise (was aus gynäkologischer Sicht zu diskutieren wäre ...) wurde die Frauenfigur Roswitha als wenig sympathisch und ergo nicht zur Identifikation einladend und der Film aus diesem Grund als kontraproduktiv für die zu erkämpfende Entkriminalisierungsforderung befunden. Und dies, obwohl Roswitha sich tapfer der innerfamiliären Unterdrückung durch ihren Mann widersetzt, von einem bis dahin kooperativen Gynäkologen eines »Kunstfehlers« bezichtigt wird, worauf sie ihre Tätigkeit aufgeben muss, Zweifachmutter ist, sich solidarisch mit Frauen zeigt, die in der Klemme stecken, und sich auch im späteren Filmverlauf gesellschaftspolitische Handlungsmacht erkämpft – zumindest vorübergehend. Auch wenn Geschlechterungleichheit, indem sie hier narrativ wiederholt wird, kritisch reflektiert wird, waren Symboliken wie die folgende scheinbar ungeschickt platziert: Als Roswitha ihre Praxis aufgrund der Denunziation schließen muss, tauscht sie die Abtreibungsutensilien kurzerhand (und sprechenderweise) gegen tierärztliche aus, um ihren bisherigen illegalen Job zu vertuschen. Hierdurch wird Abtreibung retroaktiv mit Veterinärmedizin, also indirekt mit der animalischen Sphäre,



Abb. 17, 18: Drei Pubertierende in Tel Aviv; Die sedierte Nili in den Händen des Gynäkologen; »Eis am Stiel« (1977/8)

wenn nicht analogisiert, so doch symbolmächtig assoziiert, was einer Dehumanisierung der weiblichen Reproduktionssphäre gleichkommt.

Wie sehr einige Medienvertreter und sicherlich auch ein Großteil der Öffentlichkeit eine lebensechte Repräsentation der Abtreibung scheuten, zeigt neben *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN* das folgende Beispiel. Ein paar Monate nach Veröffentlichung des Kluge-Films und einige Wochen vor Beschluss der »Fristenregelung«, nämlich am 11. März 1974, wollte die »Frauenrechtlerin« Alice Schwarzer in *PANORAMA*, einer Kultursendung des deutschen Fernsehens, für die sie tätig war, vor laufender Kamera eine Abtreibung zeigen. Die Übertragung der Live-Abtreibungs-Reportage wurde von den ARD-Intendanten jedoch kurz vor Sendebeginn vereitelt. »[...] Daraufhin weigerte sich die Redaktion um den damaligen Redaktionsleiter Peter Merseburger, vor die Kamera zu treten. Nach dem Vorspann sahen die verblüfften Zuschauer/innen ein leeres Studio, in dem lediglich der spätere ARD-TAGESSCHAU-Sprecher Joachim Brauner saß, der eine Erklärung der Redakteure verlas.«¹⁷ Die brisanten dokumentarischen Abtreibungsbilder verblieben damit zwar im Reich des Unsichtbaren, riefen aus dieser Position jedoch dennoch ein reges Presseecho hervor (Abb. 16). Die *PANORAMA*-Sendung ist also ein filmisches Denkmal für die damalige Nicht-Repräsentierbarkeit von liveübertragenen Abtreibungen.

Drei Jahre später erschien in Israel der erste Teil der *LEMON POPSICLE-Trilogie* mit dem Untertitel *ESKIMO LIMON [EIS AM STIEL]* (1977/8) in der Regie von Boaz Davidson. Er soll hier stellvertretend für eine ganze Reihe anderer Teenie-Sex-Filme sowie Sex- und Aufklärungsfilme stehen. In der Komödie durchleben die Schüler Benny Weiß (Jesse Katzur), Johnny (Zachi Noy) und Bobby/Momo (Jonathan Segal) im Tel Aviv der 1950er Jahre lebend alle Höhen und Tiefen pubertärer Sexualität (Abb. 17). Sie verlie-

17 Kai-Hinrich Renner: »Panorama« wird 50 – und ein bisschen wie früher. In: *Hamburger Abendblatt*, 26.05.11; <https://www.abendblatt.de/kultur-live/article106538749/Panorama-wird-50-und-ein-bisschen-wie-frueher.html> (Stand: 25.3.2018).



Abb. 19, 20: Susans Selbstabtreibungsversuch; Das Computerkind reklamiert ein Recht auf Leben; »Demon Seed« (1977)

ben sich und haben zum ersten Mal Sex, was bei einem minderjährigen Mädchen zu einer Schwangerschaft führt. Obwohl Benny nicht der Inseminierende war und damit keine direkte Verantwortung trägt, begleitet er Nili zu der beklemmend wirkenden Konsultation beim Frauenarzt, da er sie verehrt und bewundert. Unter Vorwürfen stimmt letzterer einer Abtreibung zu. Als Benny das Praxiszimmer verlassen soll, ertönt ironischerweise der Brian Hyland-Song: »Guess it's gonna be a cold lonely summer / but I'll fill the emptiness / I'll send you all my love every day in a letter / sealed with a kiss«. Während sich das neue Paar zum Abschied schier endlos lang in die Augen blickt, lächelt Benny die Verängstigte aufmunternd an, bevor die Tür hinter ihm ins Schloss fällt. Die Arzt-Patientinnen-Beziehung wird stark sexualisiert dargestellt: »Was stehen sie so da, sie müssen sich schon ausziehen«. Die Kamera gleitet – vermutlich in Nachahmung des (von der jungen Frau antizipierten) ärztlichen Blicks – an Nilis Körper hinunter, auf ihre entblößte Brust, und bezeugt, wie sie ihren Hosensbund öffnet. Der medizinische Grund dafür, warum die schwangere Patientin bei der Abtreibung selbst vollständig nackt sein soll, ist nicht ersichtlich. Zu alledem wird sie während des Eingriffs in Vollnarkose versetzt, was bei ihr und dem Publikum weitere unguete Assoziationen und Phantasien



Abb. 21: Rachsüchtiges Killerbaby, das seiner Abtreibung entging; »It's Alive« (1974)

weckt (Abb. 18). Insgesamt wirkt die EIS AM STIEL-Abtreibungsszene stark geprägt von männlicher Bewertung und Kontrollmacht sowie ausbeuterischer Sexualisierung.

Der US-Horrorfilm DEMON SEED [DES TEUFELS SAAT], ebenfalls veröffentlicht im Jahr 1977, scheint feministische »Mein Bauch gehört mir«-Debatten der 1970er Jahre, die das Recht der Schwangeren auf Selbstbestimmung über ihren Körper und auf Familienplanung intonierten, zerrbildartig zu spiegeln. Im Film gerät die Kindertherapeutin Susan in ihrem eigenen Haus in die Fänge eines Supercomputers, den ihr Ehemann selbst erschaffen

hat (vgl. Köhne 2009). In Absenz ihres nichtsahnenden Mannes interniert, foltert und vergewaltigt dieser sie, um ihren Eierstöcken unter größter Gewalteinwirkung ein befruchtungsfähiges Ei zu entnehmen. DEMON SEED visualisiert die alte Gebärneid-Männerphantasie, die in der exklusiven Potenz von Frauen gründet, Leben zu geben, indem er eine extraleibliche Schwangerschaft ohne Frauenkörper – und ergo ohne natürliche Gebärmutter, Plazenta, Fruchtblase et cetera – ersinnt, was der Reproduktionsmedizin bis heute nicht geglückt ist. Dem Computer gelingt es nun, in einem externalisierten gigantischen künstlichen Uterus, verkörpert und gesteuert durch ihn als Maschine, eine fruchttragende Schwangerschaft stattfinden zu lassen. Susan, die leibliche Mutter und Eizellenspenderin des heranreifenden Computerkinds, einem Hybrid aus Mensch und Maschine mit organischer Hülle, führt daraufhin am Ende des Films einen missglückenden Abtreibungsversuch durch. Bei diesem reißt sie einen blutgefüllten Schlauch, ein Analogon der Nabelschnur, aus der makrosierten, vom Computer nachgebauten Gebärmutter heraus (Abb. 19). Sie initiiert hierdurch einen Abort, den das zu früh geborene Computerkind jedoch überlebt. Es stellt sich heraus, dass der Computer einen noch perfideren Plan verfolgt hat: Um Susans Zuneigung zu dem hybriden Computerkind, Nachkomme der beiden ungleichen Mensch-Maschine-Eltern, zu triggern, hat er ein Kind kreiert, das ihrer verstorbenen Tochter, die das Ehepaar durch Krankheit verloren hatte, zum Verwechseln ähnlich sieht. Der letzte Blick, den die Filmkamera von Susan einfängt, ist skeptisch auf ihre neu/wiedergeborene Tochter gerichtet. Es wird klar, dass es ihr nicht leicht fallen wird, dem Computergeschöpf ihre mütterliche Liebe vorzuenthalten. Vor allem,

da es unvermittelt mit metallener Stimme feststellt: »I am alive!« und damit sein Recht auf Leben reklamiert (Abb. 20). Der Computer hat sein Ziel verwirklicht, sich über das Menschenkind Zugang zur menschlichen Gefühlswelt zu verschaffen.

Der Ausspruch des Computerkinds stellt sowohl eine Reminiszenz an den US-Horror-Tonfilmklassiker *FRANKENSTEIN* (1931) von James Whale dar, in dem der schöpferische Dr. Henry Frankenstein ob seiner animierten monströsen Kreatur aus Leichenteilen entzückt ruft: »It's alive, it's alive, it's alive!«, als auch an Larry Cohens US-Horrorfilm *IT'S ALIVE* [DIE WIEGE DES BÖSEN] aus dem Jahr 1974. Letzterer handelt von einem äußerst destruktiven Killerbaby, das unmittelbar nach seiner Geburt als menschenfressende Bestie auftritt und alle Personen im Kreissaal tötet (Abb. 21). Hintergrund für seine Aggressivität sind »Erinnerungen« des Neugeborenen an Gespräche seiner Eltern über eine geplante Abtreibung, die es pränatal durch die Bauchdecke passiv »mitgehört« hat. Obwohl sich die Eltern letztlich doch gegen eine Abtreibung entschieden hatten (»I'm glad we decided to have the baby.«), verübt das Baby nun im postnatalen Zustand kalte Rache. In Wechselwirkung mit dem *pro-choice*-Diskursfeld könnte das rachsüchtige Baby als Figur gelesen werden, die die Agency der Fötusposition übernimmt und stellvertretend für seine schutzbedürftigen Kolleg/innen an abtreibenden Eltern per se sowie generell an der sich im Weiteren nicht nur in den USA stark ausprägenden Abtreibungsbranche Vergeltung übt.

In der filmischen Repräsentation der Schwangerschaft in *DEMON SEED*, deren Ablauf hier zeitlich auf einen weiblichen Monatszyklus gerafft ist, zeigen computergesteuerte Monitorbilder der gefesselten Schwangeren prä-

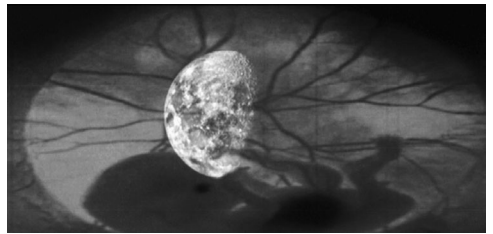
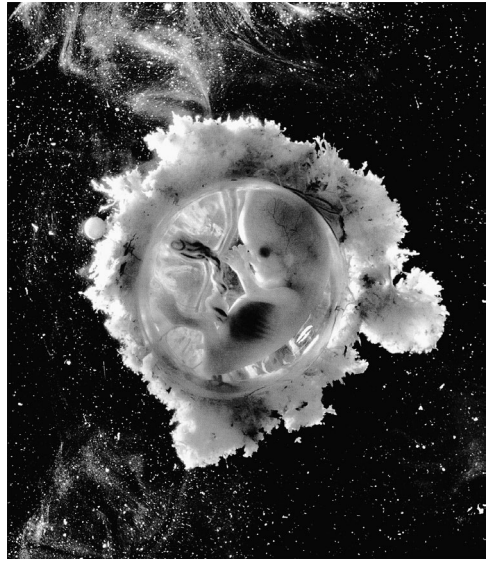


Abb. 22: Nilssons »Der Raumfahrer« von 1965 – ein 11 Wochen alter und 6 cm großer toter Fötus

Abb. 23: Sandwichbild aus Fötusphoto Nilssons und Mondansicht; »Demon Seed« (1977)

Abb. 24: Filmplakat zu Stanley Kubricks »2001 – A Space Odyssey« (1968)

natale Ansichten ihres fötalen Nachwuchses. Mediengeschichtlich handelt es sich um oben angesprochene Aufnahmen von Nilsson,¹⁸ teilweise kombiniert mit Bildern vom Mond. Die Verknüpfung der Wissens- und Bildpartikel Fötus und Mond hatte 1977 bereits eine visuelle Vorgeschichte. Der Film *DEMON SEED* schließt hier an eine bestehende Collageformation an, die Nilsson bereits in seinem Bild »Der Raumfahrer« von 1965 verwendet hatte (Abb. 22)¹⁹: »Schwebend im eigenen Universum. Der Fötus ruht sicher in seinem rosa Universum, den Dottersack wie einen Mond über seinem Kopf« (Nilsson/Hamberger 2003 [1967], 120). Im Film wird ein Bild gezeigt, das einen angeblich pränatalen Fötus in einer Quasi-Spacekapsel mit einer Mondansicht aus dem All paart (Abb. 23). Vier Jahre vor der ersten Mondlandung offenbart diese bildgewordene Technikphantasie Nilssons die Trajektorie menschlichen extraterrestrischen Größenwahns. Drei Jahre später kombinierte auch Stanley Kubrick für seinen Film *2001 – A SPACE ODYSSEY* (1968) eine Photographie des Ungeborenen mit dem Bild der Weltkugel aus einer Space-Perspektive (Abb. 24). Warum aber wird zur Darstellung eines hochtechnologischen Vorgangs wie der Raumfahrt beziehungsweise der Schwerelosigkeit im Raum auf Föten zurückgegriffen und vice versa? Liegt die Parallelisierbarkeit der beiden Räume in den Schwebezuständen, die der mütterliche Uterus durch Fruchtwasser und das Weltall durch das Fehlen von Schwerkraft kreieren? Es scheint, als solle dieses bildliche Space-Vokabular das Konstrukt »vorgeburtliches menschliches Leben« auf eine erhabene Stufe heben und seine Unfassbarkeit demonstrieren (vgl. hierzu Boltanski 2007, 489 FN 55; Newman 1996).

Generell lässt sich für Bilder des Fötus feststellen, dass sie es in ihrer Funktion als »Medienembleme« (Duden 1991, 85) ermöglichen, den Fötus als »Vertreter des heranreifenden menschlichen Lebens zu feiern« (Boltanski 2007, 273), indem Rezipierende imaginär vom Fötus auf den Säugling springen. Dies bedingt, dass sie von Gegner/innen der Legalisierung der Abtreibung leicht vereinnahmt werden können, wie der Soziologe Luc Boltanski in *Soziologie der Abtreibung* von 2007 anmerkt.

Live-Abtreibung im Dokumentarfilmstil: Verwissenschaftlichung

Zugespitzt wird die Explizitheit der Darstellung der fötalen Position durch Ultraschallbewegtbilder eines echten Fötus, dessen Abtreibung im Film *THE SILENT SCREAM* [DER STUMME SCHREI] (1984) annäherungsweise in Echtzeit gezeigt wird. In Bezug auf die Geschichte visualisierter Schwangerschaftsunterbrechung besitzt die US-amerikanische wissenschaftliche Dokumentation *THE SILENT SCREAM* mit dem Gynäkologen Bernard N.

18 Nilsson fotografierte Innenansichten des Körpers sowie dem Körper der Frau entnommene tote lichttechnisch präparierte Föten. Siehe Nilsson/Hamberger 2003 [1967].

19 Nilsson, Lennart/Lars Hamberger: Ein Kind entsteht. Der Bildband, 6.

Nathanson (1926–2011) besondere Aussagekraft. Denn der gynäkologische Lehrfilm bedeutete einen gravierenden Einschnitt in die sich seit den 1970er Jahren entwickelnde Fötologie, welche an neue Visualisierungstechnologien gekoppelt war. Vor mehr als 30 Jahren wurde hier mithilfe von »Ultraschall-Aufnahmetechnik« das mögliche Verhalten eines Fötus während des Abtreibungsvorgangs – dessen »Todeskampf« – gefilmt, wie es Nathanson im Film formuliert. Ultraschall, ein bildgebendes Verfahren zur Untersuchung von organischem Gewebe, wurde 1958 von Ian Donalds eingesetzt, um erste sonographische Aufnahmen eines Ungeborenen zu erzeugen. Jedoch erst ab den 1970er Jahren fand es vermehrt und circa ab 1990 regelmäßig in der Pränataldiagnostik Verwendung. Spektakulärerweise zeigte THE SILENT SCREAM also zur damaligen Zeit nur in medizinischen Fachkreisen bekannte Aufnahmen und reklamierte im Abtreibungsfilmgenre hierdurch eine Monopolstellung.²⁰

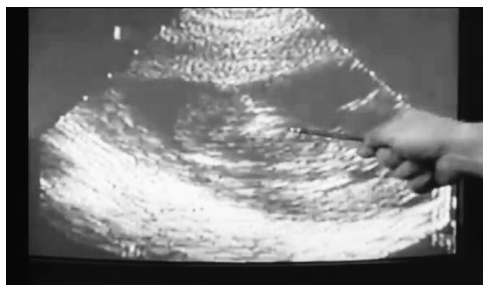
Der wissenschaftliche Film THE SILENT SCREAM zeigt einen Abbruch, wobei der Mediziner den abzutreibenden Fötus in der Gebärmutter als menschliches Wesen, als Person, als »fötale Subjekt« entwirft und damit dessen pränatale Identität und soziopolitische Perspektive zu stärken sucht.²¹ Die Politikwissenschaftlerin Rosalind Pollack Petchesky schreibt:

With formidable cunning, it translated the still and by-now stale images of fetus as »baby« into real-time video, thus (1) giving those images an immediate interface with the electronic media; (2) transforming antiabortion rhetoric from a mainly religious/mystical to a medical/technological mode; and (3) bringing the fetal image »to life«. (Pollack Petchesky 1987, 264)

Der Medizinfilm bezieht seine Schlagkraft aus der anthropomorphisierenden Darstellung des prä-abortalen Fötus, dem vor allem durch den Kommentar, gesprochen von Nathanson selbst, entscheidende menschliche Attribute zugewiesen werden, indem er ihn durchweg als vollwertiges und ernstzunehmendes »Kind« adressiert. Zudem charakterisiert Nathanson die Abtreibung in dem *contra-choice*-Dokumentarfilm eindeutig als »Gewalttat«, der Film präsentiert sich als persönliches Geständnis und zugleich Ermahnung eines Ex-Abtreibungsmediziners. – Mit seiner starken humanisierenden und emotionalisierenden Tendenz grätschte THE SILENT SCREAM in die seinerzeit wieder angeheizte Debatte der Abbruchsfrage, trotz partieller Legalisierung seit Mitte der 1970er Jahre.

20 Bis im Jahr 1987 ein weiterer, noch stärker *contra-choice* ausgerichteter Film mit dem Titel ECLIPSE OF REASON erschien, kommentiert von dem bekannten Schauspieler Charlton Heston: www.youtube.com/watch?v=_nff812FVnIof (Stand: 25.3.2018).

21 Die Englische-Literaturwissenschaftlerin Lauren Berlant spricht davon, dieser und andere Filme »[were] generating an image of citizenship as a kind of iconic superpersonhood, of which the fetus is the most perfect unbroken example« (Berlant 1994, 5). Vgl. hierzu außerdem: Stormer 2000.



**Abb. 25, 26: Der Stumme Schrei des ›Kindes‹ vor seiner Abtreibung; Dr. Nathanson mit Baby-
puppe; »The Silent Scream« (1984)**

Auf akustischer wie bildlicher Ebene finden in *THE SILENT SCREAM* zahlreiche Humanisierungen statt. In authentisierender und individualisierender Manier wird beispielsweise ausgeführt, der Fötus nehme seinen Daumen in den Mund oder sein Herzschlag habe angesichts der Bedrohung durch das während der Abtreibung abgeflossene schützende Fruchtwasser doppelte Geschwindigkeit angenommen. Seine Bewegungen seien heftig geworden, denn das ›Kind‹ spüre die aggressive Invasion der Abtreibungsinstrumente in sein ›Heiligtum‹ (›sanctuary«), gemeint ist die Gebärmutter. In einem ›mitleiderregenden‹ Versuch sei das Kind bemüht, sich in die entgegengesetzte Richtung zu bewegen, aus der es die ›tödliche Gefahr‹ (›most mortal danger imaginable«) wittere.

Mit seinen nie zuvor gesehenen Aufnahmen erhebt der Film Anspruch auf das Zeigen von Wirklichkeit und Wahrheit. In einer Beschreibung zum Film heißt es: ›This film shows how the baby tries to shout (without emitting sound, for that reason the title) and to escape of the tools that try to kill it.«.²² Der Film als Wahrheitsmaschine wird zum Zeugen und im Verbund mit Nathanson zum Anwalt des ›stummen Schreis‹ des Ungeborenen, der in Großaufnahme visualisiert wird. Die Behauptung, es handle sich bei dem ultraschalltechnisch Bezeugten um einen stummen Schrei – ohne Frage der dramaturgische Höhepunkt des Films – ist Resultat einer Interpretationsleistung, die in Anschluss an ein ›eingefrorenes‹ Standbild gemacht wird, auf dem der Säugling den Mund öffnet (Abb. 25). Nathanson bezeichnet den geöffneten Mund als ›chilling silent scream‹ auf dem Gesicht eines Kindes, das kurz vor seiner Auslöschung stehe (›threatened imminently with extinction«).

Besonderes Gewicht und Kreditabilität sollten Nathansons Aussagen durch Offenlegung der Vorgeschichte des Films erhalten. Auf seiner Homepage gab Nathanson zu Lebzeiten preis, er sei Mitbegründer der nationalen Vereinigung für die Aufhebung des gesetzlichen Abtreibungsverbot

²² Siehe IMDb/Summary: <https://www.imdb.com/title/tt1218041/plotsummary> (Stand: 25.3.2018).

in den Vereinigten Staaten (NARAL), die im Jahr 1968 entstand, gewesen und im Anschluss Leiter der Geburtshilfeabteilung einer der größten Abtreibungskliniken weltweit, dem Center for Reproductive and Sexual Health (CRASH) in New York. In dieser Funktion behauptete er über sich selbst, »persönlich für 75.000 Schwangerschaftsabbrüche verantwortlich« gewesen zu sein und davon »15.000 Abtreibungen eigenhändig« in seiner Privatpraxis durchgeführt zu haben.²³ Angeblich ging es vor allem auf mediale Aktivitäten dieser und nachfolgend aktiver Gruppierungen zurück, dass im Jahr 1975 das höchste Gericht in den Vereinigten Staaten von Amerika Abtreibungen landesweit und auf Verlangen bis kurz vor der Geburt legalisierte. Den Wendepunkt, wie nämlich aus einem überzeugten Abtreibungsarzt, der ein äußerst lukratives Geschäft führt, ein *pro-life*-Befürworter werden konnte, begründet Nathanson mit der Interventionskraft der neuen Visualisierungstechnologie Ultraschall. Sie habe befördert, dass ethisch-philosophische Fragen nach dem Beginn menschlichen Lebens noch einmal anders intoniert werden konnten.

Den Mythisierungen nach, die sich um die Produktion von *THE SILENT SCREAM* ranken, erschütterten die ersten sonographischen Aufnahmen eines Abbruchs Dr. Nathanson und weitere anwesende Ärzte mit großer Abtreibungserfahrung sowie eine *pro-abortion*-Frauenrechtlerin derart, dass sie bei Ansicht des Filmmaterials den Raum verlassen mussten und mental eine Kehrtwende machten. Infolgedessen kämpften sie angeblich geschlossen und entschieden für das Recht des ungeborenen Lebens. Ihre spontane Reaktion, die im Ausstieg aus der Branche endete, wird im Stil einer Erweckungsgeschichte der Filmemacher/innen erzählt.

Die *pro-life*-Position wird filmimmanent vielfältig ausgestaltet: Nathansons mündliche Kommentierung des in *THE SILENT SCREAM* auf einem TV-Gerät abgespielten Ultraschallfilms fällt moralisierend und emotionalisierend aus. Auf dem dramaturgischen Höhepunkt enthält das Vokabular vermehrt Gewaltmetaphern; es wird berichtet, die Enthauptung des Kindes habe bereits stattgefunden; sein Kopf sei durch den Druck des Ansaugschlauchs vom Rumpf, den unteren Extremitäten abgerissen worden und müsse nun zerquetscht und zermalmt hinaustransportiert werden: »[T]he free floating head is crushed, disembodied, destroyed« etc. Währenddessen veranschaulicht Nathanson mittels einer Zange, die er an den Fernsehmonitor hält, auf dem die Umrisse des Fötuskopfs zu sehen sind, wie dies genau vonstatten geht. Die akustische Ebene unterstreicht durch künstlich eingefügte Knackgeräusche und den Einsatz von Musik das »crushing of the head«. Nathanson gibt preis, dass die Operateure, um ihr Bewusstsein von dem eigentlichen Vorgang (»the grisly reality«)

23 Ungesicherte Angaben zur Vorgeschichte finden sich auf der homepage: www.aktion-leben.de/BAK/Abtreibung/Argumente/sldoi.htm (Stand: 25.3.2018).

abzuschirmen, auf den zu zertrümmernden Kopf ausschließlich in einer Geheimsprache referierten – der Fachterminus laute »No. 1«. Um sich vor der selbstinitiierten Grausamkeit und etwaigen Schuldgefühlen zu schützen, werde verschlüsselt gesprochen: »Is No. 1 out yet? Are we finished?«. Diese Sprechweise dehumanisiert und entpersonalisiert den Fötus; die bewusste Tötung und deren Gewaltförmigkeit werden hierdurch sprachlich verschleiert. Nathansons Sprache als Kommentator in *THE SILENT SCREAM* dagegen verstärkt letztere an vielen Stellen bewusst, etwa wenn er von der Unterdruckabsaugpumpe als einem Instrument spricht, das einer Naturgewalt vergleichbar eine »typhoonlike series of echos« hervorrufe. Das Abtreibungsutensil der Zange sieht martialisch aus; sein Vorzeigen – ähnlich wie bei einem Folterinstrument, das zur Steigerung der Imaginationskraft und Abschreckung vor der Folteraktion gezeigt wird – erhöht die Empathiemöglichkeiten für die Zuschauenden. Die Bild-Ton-Collage erweist sich als wirkungsvoller Kunstgriff innerhalb der Dokumentation, suggeriert dieser Moment doch den Zuschauenden, sie befänden sich zusammen mit der realen Zange selbst im Uterus der abtreibungswilligen Schwangeren, wären also am »Ungeborenenmord« beteiligt: als Täter und als Opfer. Eine zum Größenvergleich beigelegte unbedeckte Plastikbabypuppe intensiviert diesen Effekt noch (Abb. 26), indem sie eine extra-uterinäre Repräsentanz des in diesem Augenblick getöteten Fötus und zugleich eine Referenz auf ein Kinderleben herstellt, von dem gerade entschieden wurde, dass es nie gelebt werden wird. Im Hintergrund wird Glockenläuten eingespielt, als Nathanson das Abtreibungsreenactment mit diesen Worten schließt: »[T]here once was a living defenseless tiny human being here«.

Später im Film bezeichnet Nathanson abtreibende Frauen indirekt als Killerinnen: »Here and now: Stop the killing!«, inklusive mahnend erhobenen Zeigefinger, den er in Richtung Kamera streckt. Er diktiert weiterhin, den vorliegenden Film solle »jede Frau vor einer Abtreibung sehen« müssen. Nathanson beschwört die Menschheit geradezu, angesichts ihrer bisherigen Errungenschaften, wie zum Beispiel der Mondlandung (!), die prompt visuell eingespielt wird, doch eine andere Lösung als Abtreibung zu finden.

Das Beispiel *THE SILENT SCREAM* macht auf eindrückliche Weise evident, welch plausibilisierende und zugleich irritierende und dramatisierende Macht Live-Bewegtbilder des ungeborenen und abzutreibenden Fötus haben, auch wenn sie Schwarz-Weiß und grobkörnig sind.²⁴ Selbst für einen Arzt, der bis dato nach eigenen Angaben tausende Eingriffe vorgenommen

24 *THE SILENT SCREAM*, der zehn Jahre nach der verhinderten *PANORAMA*-Sendung entstand, kann insofern als Verschärfung der Idee der damaligen *PANORAMA*-Redakteur/innen angesehen werden, als er nicht nur den Live-Faktor veranschaulicht, sondern zudem intra-uterinäre Ansichten des abzutreibenden Fötus vor und während dessen Tötung im Mutterleib liefert.

hatte – aber eben, wie die im Mutterleib verborgen stattfindende Schwangerschaft selbst, im Verborgenen des weiblichen Körperinnern und nicht in visueller Explizitheit, die Einblick in die fötalen Reaktionen gibt. Die laufenden Ultraschallbilder scheinen bezüglich der fötalen Lobby eine emotionalisierende Verschiebung hervorzubringen, die mit dem logisch-kognitiven Wissen des Abtreibungsarztes und seinem Tastwissen, die zuvor den Abbruch steuerten, kontrastiert. Die Filmbilder des Ultraschallvideos suggerierten offensichtlich eine solch gewaltige Evidenz, Materialität und Endlichkeit, dass trotz medizinischer Ausbildung, weißem Arztkittel und Plastikhandschuhen jegliche Möglichkeit zur Distanznahme vom Eingriff einschmolz.

THE SILENT SCREAM markiert nicht nur einen Paradigmenwechsel hinsichtlich medizinischer Visualisierungstechnologien, die der Sichtbarkeit durch den Röntgenblick eine weitere anatomische Sehweise hinzufügte. Wie der Titel verrät, der auf ein stummes beziehungsweise zum Verstummten gebrachtes menschliches Wesen verweist, das gar nicht erst die Möglichkeit des ersten, Leben spendenden Schreies erhält, wuchs durch den in THE SILENT SCREAM nahezu in Echtzeit bezeugten Abbruch darüberhinaus der Subjektstatus des Fötus exponentiell an. Die politische Umwertung hinsichtlich des fragilen, aber überlebenswürdigen Status des Ungeborenen, der seit Nilssons animierter Fötenphotographie befördert worden war (vgl. Abb. 3), intensivierte sich in der ultraschalltechnischen Verfilmung in THE SILENT SCREAM und dem Nachfolgefilm ECLIPSE OF REASON (USA 1987) mit Charlton Heston noch. Seine Präsenz in lebendiger Bewegtheit während des Live-Schwangerschaftsabbruchs in THE SILENT SCREAM steigerte seine symbolische Präsenz und vermenschlichte ihn repräsentational: Er wurde als mit Emotionen, Schmerzempfindlichkeit und Todesangst ausgestattet imaginiert, was Gegnern des Schwangerschaftsabbruchs wesentliche Argumente in die Hände spielte.²⁵

Risiken illegaler Abtreibungen und Strafbarkeit der die Abtreibungen Durchführenden

Ende desselben Jahrzehnts intervenierte die Spielfilmszene durch Produktionen wie DIRTY DANCING (USA 1987) in diese rigide, die Wahlfreiheit der schwangeren Frau gefährdende *anti-abortion*-Darstellungsweise. In ent-ideologisierender Manier führt der Tanzfilm die Nöte einer ungewollt schwanger gewordenen Profitänzerin vor, die in einem Ferienhotelkomplex arbeitet und durch eine illegale Abtreibung ihr Leben in Gefahr bringt. Um ihre Lebensgrundlage zu sichern und ohne die Unterstützung des potentiellen Vaters, beauftragt Penny (Cynthia Rhodes) kurzerhand

25 Vgl. zum Konnex von Sichtbarmachen des Fötus und Abtreibungspolitik auch Shrage 2002.



Abb. 27, 28: Marie als männlich konnotierte Penetrierende; »Une affaire de femmes« (1988)

einen ›Quacksalber‹, den Eingriff vorzunehmen. Der Prozess ihrer Entscheidungsfindung wird dabei weitgehend ausgeblendet. Nur durch Zufall kann die Schmerzleidende von einem professionellen Mediziner aus der Notfallsituation gerettet werden. Die Filmszene lässt sich als visuelles *pro-choice*-Argument einordnen, da sie auf die Verzweiflung und Angst der alleingelassenen Schwangeren eingeht sowie auf die fatalen Konsequenzen illegalen Abtreibens unter unhygienischen Bedingungen und nicht auf das künftige, durch die Abtreibung verhinderte Leben des Kindes. DIRTY DANCING gehört zu den filmischen Artefakten, die offen und auf dramatische Weise auf die gesundheitlichen Risiken von Hinterhofabtreibungen aufmerksam machen und die abtreibende Schwangere für ihre Entscheidung nicht abwerten.

Die Filmtragödie UNE AFFAIRE DE FEMMES [EINE FRAUENSACHE] (F 1988) von Claude Chabrol basiert auf dem historischen Fall der Marie-Louise Giraud, die 1943 wegen mehr als zwei Dutzend illegalen Abtreibungen in Paris guillotiniert wurde. In der filmischen Adaption betätigt sich eine Hausfrau und Zweifachmutter, namens Marie (Isabelle Huppert), während des Zweiten Weltkriegs im von Deutschen besetzten Frankreich als so genannte ›Engelmacherin‹. Obwohl Abtreibung in Frankreich seit den 1920er Jahren, als Folge der großen Verluste des Ersten Weltkriegs und seit Anfang der 1940er Jahre nochmal verschärft, unter Strafe stand, versucht Marie – ähnlich wie bei GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN – von dem Erlös ihre ärmliche Lage aufzubessern. Sie verwendet hierfür ein Verhütungsmittel, genannt ›Mutterdusche‹ für Vaginalspülungen, das Anfang der 1940er Jahre auch zur (Selbst-)Abtreibung benutzt wurde. Mit ihrer Hilfe wurde bereits in der Weimarer Republik Seifenlauge in die Gebärmutter gespritzt, was die Abtötung der ›Leibesfrucht‹ zur Folge hatte und Wehentätigkeit auslöste (Staupe 1993, Abb. S. 24, 47). Ähnlich der Freud'schen Urszene bezeugt Maries Sohn die Abtreibungen seiner Mutter auf dem Küchenfußboden durchs Schlüsselloch. Die Schenkelperspektive sexualisiert die Schwangere und der heiße Seifenlauge spritzende Abtreibungsschlauch macht Marie zur männlich konnotierten Penetrierenden (Abb. 27, 28). Wie um die Doppelcodierung zu unterstreichen, sagt die Schwan-

gere lachend: »Ich muss dran denken, dass es Leute gibt, die es auf dem Boden treiben«. Als ihr Ehemann aus der Kriegsgefangenschaft heimgekehrt führt Marie ihr geheimes Geschäft ohne dessen Billigung weiter – ebenso wie die Vermietung von Zimmern an Prostituierte (»Kuppelei«). Ihre Geschäftstüchtigkeit und Skrupellosigkeit werden demonstriert, als sie nach einem Abtreibungsfall, bei dem ihre Kundin infolge des Eingriffs ums Leben kommt und sechs Kinder zurücklässt, dennoch Geld annimmt. Die Verwandte, die sich in Zukunft um die Kinder kümmern will, sagt daraufhin: »Wissen Sie nicht, dass die Ungeborenen schon eine Seele haben? Sie tun mir leid«.

Als ihr Mann sie denunziert, wird Marie durch ein Sondergericht der Vichy-Regierung, das Tribunal d'État, in Abstimmung mit der deutschen Militärverwaltung zum Tode verurteilt und hingerichtet, da sie dem Staat Kinder, das heißt künftige Soldaten geraubt habe. Dieser Staatsgerichtshof war laut dem Autor der Romanvorlage, der auch als Drehbuchautor wirkte, Francis Szpiner in der historischen Szenerie ein »juristisches Monstrum«, das zur Besatzungszeit eine bestimmte, zuvor vereinbarte Anzahl an Hinrichtungen vornehmen musste, um die Auflagen der Nationalsozialisten zu erfüllen. Das Sondergericht unterzog rückwirkend Urteile bereits gerichteter (freigesprochener) Personen einer Revision und wandelte diese in die Todesstrafe um. Giraud wurde Szpiners Archivrecherchen zufolge wegen antinationaler Umtriebe hingerichtet, Abtreibung galt als »nationale Plage«. Dabei wurde Giraud, die ihr Haus auch als Stundenhotel nutzen ließ, erst peu à peu zu einer routinierten Abtreiberin. Als »Abschaum der Gesellschaft« stigmatisiert suchte



Abb. 29–31: Kriegswitwe Claire im Schmerz bei der illegalen Abtreibung; Die verblutende Claire, Pièta: Verblutende Abtreibungsärztin im Schoß der Abtreibenden; »If These Walls Could Talk« (1996)

die Vichy-Regierung, das Land von solcherlei Personen zu ›säubern‹, was der Spielfilm *UNE AFFAIRE DE FEMMES* kritisiert.²⁶

Ein weiterer *pro-choice*-Film, der US-amerikanische Fernsehfilm *IF THESE WALLS COULD TALK* [HAUS DER STUMMEN SCHREIE] (1996) in der Regie von Cher und Nancy Savoca, feierte acht Jahre später Premiere. Der Episodenfilm setzt drei Geschichten über ungewollte Schwangerschaft und die Abtreibungsfrage in Szene, die sich über eine Zeitspanne von vier Jahrzehnten in demselben Haus ereignen (1952/1974/1996). Der Vorspann der Trilogie collagiert prägnante Ausschnitte aus TV-Reportagen und wichtige Bildelemente aus Fernsehmagazinen zu in den drei Zeitphasen jeweils geführten Abtreibungsdebatten. Die aufscheinenden Transparente, Plakate und Redeausschnitte zeugen einerseits von verhärteten Fronten innerhalb der Abtreibungsdiskurse, endlosen Debatten sowie Diskriminierungen, Kriminalisierungen und Ächtungen abtreibender Frauen zwischen den 1950er und 1990er Jahren, andererseits erzählen sie von Öffnungen, die durch Legalisierungs- und Legitimierungsbestrebungen von Frauenrechtlerinnen erkämpft wurden.

Im Jahr 1952 versucht die alleinstehende Kriegswitwe und Krankenschwester Claire (Demi Moore), die sich in einem schwierigen einsamen Moment infolge des Verlusts ihres Gatten mit ihrem Schwager eingelassen hat, die daraus folgende Schwangerschaft, die die sich in Trauer Befindliche gesellschaftlich bloßstellen würde, mit einer Stricknadel zu beenden.²⁷ Doch der Selbstversuch misslingt. Nachdem sich Claire erfolglos bemüht hat, ihrer fassungslosen Schwägerin die Gründe für ihren Fehltritt zu erklären, wendet sie sich schließlich an einen illegalen Abtreiber. Dieser weigert sich, seine Geräte zu sterilisieren, obwohl die Schwangere Angst vor einer Infektion äußert. Doch der Abtreibende nutzt die klandestinen Umstände und seine männliche Machtposition aus (›Don't move. The more you move the more it's going to hurt.‹) und lässt die Witwe mit ihren Schmerzen allein. Es ist der einzige Film, in dem in mehreren Close-ups sowohl massive Schmerzen beim Öffnen des Muttermunds als auch bei der sonstigen Prozedur hervorgehoben werden (Abb. 29). Von einem Blutsturz geschwächt gelingt es Claire nicht mehr rechtzeitig, der Notfall-Ambulanz ihre Adresse durchzugeben, bevor sie verblutet (Abb. 30).

In der nächsten 1974-Episode entscheidet sich eine schwangere bereits mehrfache Mutter (Sissy Spacek), an deren Seite ein liebe- und verständnisvoller Mann wirkt, gegen eine Abtreibung, obwohl sie deswegen ihren Studienwunsch und ihr berufliches Fortkommen endgültig aufgeben muss.

26 Vgl. Francis Szpiners Ausführungen im DVD-Zusatzmaterial.

27 Die Szene erinnert stark an die tödlich endende Selbstabtreibung der Protagonistin in *REVOLUTIONARY ROAD* [ZEITEN DES AUFRUHRS] (USA/UK 2008), der ebenfalls in den den USA der 1950er Jahre spielt.

In der dritten Episode wählt eine junge Studentin, die mit ihrem Professor ein Verhältnis hatte, im Jahr 1996 einen Abbruch in einer Abtreibungsklinik, obwohl ihre Zimmergenossin ihr beim Aufziehen des Kindes zur Seite stehen würde und auch strikt gegen die Abtreibung argumentiert. Die Studentin sucht die professionelle Abtreibungspraxis von Dr. Thomson, gespielt von Cher, auf, die gerade von demonstrierenden Abtreibungsgegner/innen belagert wird. Während die Abtreibung ohne Vollnarkose und per Saugkürrettage/Absaugmethode durchgeführt wird, filmt die Kamera, wieder in Nahaufnahme, das tränenüberströmte Gesicht der jungen Frau im Wechsel mit der zielgerichtet arbeitenden Medizinerin. Eine Assistentin redet ihr gut zu und hält ihre Hand. Mehrfach wird die Szenerie im Praxisinneren mit Szenen des Tumults vor dem Gebäude gegengeschnitten. Nachdem die Extremitäten des Fötus entfernt wurden, wird sein Kopf mit einer Zange herausgeholt. Es wird gezeigt, wie das mit Mullbinden umwickelte Fötenhaupt auf den Operationsbesteckttisch gelegt wird. Der Film liefert also kein explizites Bild eines toten Fötus, sondern verhüllt die kleine Leiche.

Plötzlich dringt ein fanatischer Abtreibungsgegner (eventuell mit protestantisch-fundamentalistischem Einschlag) ins Behandlungszimmer ein und erschießt kurzerhand die Abtreibungsärztin: »Mörderer!«. Mit diesem aggressiven Akt will er offensichtlich nicht die Schwangere mit Abtreibungswunsch, sondern das exekutierende medizinische System treffen. Mit dieser Verlagerung des kritischen Fokus von der Position der Abtreibenden auf das medizinische Abtreibungssystem wird ein historischer Paradigmenwechsel signifiziert, der nunmehr die Industrialisierung und Kommerzialisierung des Abtreibungsgeschäfts anprangert. Dr. Thomson, die Opfer des Anschlags wird, stirbt einen Märtyrertod. Am Ende des Massakers bleibt die Abtreibende mit der Abtreibungsärztin allein zurück. Von der Operation geschwächt und von der Hinrichtung geschockt, kriecht sie zu der tödlich Verwundeten hin und kniet vor ihr nieder. Sie öffnet ihren Schoß, wie um die Ärztin darin aufzunehmen und schreit um Hilfe. Die letzte Episode endet also nicht mit dem verblutenden Schoß der abtreibenden Frau (wie in der ersten 1952-Episode), sondern der Vereinigung des Abtreibendenblutes mit dem ausströmenden Herzblut der Abtreiberin. Die zweifach von weiblichem Blut getränkte umgeschriebene Pietàformel untermalt ein weiteres Mal die Gefährdung von Abtreibungsärzt/innen in der Abtreibungsindustrie (Abb. 31).

Der Film zeichnet sich dadurch aus, dass er die Gefühlslagen der schwangeren Frauen jenseits der Zeitphase und Legalitätsfrage gleichbleibend intensiv und ambivalent charakterisiert. Verschiedene Perspektiven, gesellschaftliche und politische Lager kommen zu Wort, innerfamiliäre wie persönliche Gründe für den Abtreibungswunsch, der große äußere und innere Druck wird erzählt. Die Konstellationsabhängigkeit der Entschei-

dung und der Wert der freiheitlichen Wahlmöglichkeit jeder Frau werden zelebriert.

Übertretung des Spätabtreibungstabus

Der rumänische Spielfilm *4 LUNI, 3 SPTMÂNI I 2 ZILE* [4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE] des Regisseurs Cristian Mungiu von 2008 berührt gleich mehrere gesellschaftliche Tabus, indem er von der Vergewaltigung einer Schwangeren und einer weit fortgeschrittenen Spätabtreibung²⁸ im fünften Monat erzählt sowie die kinderähnliche Fötenleiche frontal ins Bild setzt. Der Film spielt im Rumänien des Jahres 1987, auf dem Höhepunkt und kurz vor dem Fall der kommunistischen Diktatur unter Nicolae Ceaușescu (1965–1989), als Abtreibung vor und nach dem dritten Monat mit hohen Gefängnisstrafen geahndet wurde, aber auch jegliche Empfängnisverhütung verboten war. Kurz nach seinem Machtantritt verbot das Ceaușescu-Regime jegliche Familienplanung bei Familien mit unter sechs Kindern, was starken Druck auf die intimsten zwischenmenschlichen Bereiche ausübte und generell maskulinistische Kontrolle beförderte. Der rumänischen Filmemacherin und Filmtheoretikerin Ioana Uricaru zufolge war Abtreibung in diesem totalitaristischen Staatssystem keine Frage von persönlicher Freiheit und ethischen Prinzipien. Als unterbezahlte Vollzeitarbeiterinnen mit mehreren Kindern, die zugleich für den Haushalt zu sorgen und dabei immense Schwierigkeiten hatten, genügend und qualitativ annehmbare Nahrungsmittel aufzutreiben, waren Frauen aufgrund ihrer finanziellen Notlage oftmals zu ihr gezwungen (Uricaru 2008, 17).

4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE fokussiert auf einen kurzen Ausschnitt aus der Geschichte zweier eng befreundeter rumänischer Studentinnen, gespielt von Anamaria Marinca und Laura Vasiliu, wobei eine von ihnen sich mit dem Thema ungewollte Schwangerschaft konfrontiert sieht. Otilia und Găbița sind Zimmergenossinnen im Wohnheim und letztere ist im fünften Monat schwanger. Sie möchte eine illegale Abtreibung, was im damaligen Rumänien mit mehreren Jahren Gefängnisstrafe belegt war, vornehmen lassen und findet Unterstützung bei ihrer aufopferungsvollen Freundin – ein Lehrstück über zwischenmenschliche Solidarität wider allen patriarchalen und totalitaristischen Repressionsdrucks.

Statt der pränatalen Bindung zwischen Mutter und Ungeborenem wird in *4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE* die Freundschaft zwischen den beiden jungen Frauen ausgeleuchtet, die durch die katastrophalen Folgewirkungen des in Komplizenschaft vollzogenen illegalen Schwangerschaftsabbruchs ausgehärtet wird.²⁹ Selbst nach den Vergewaltigungen beider Frauen

28 Vgl. Diekämper 2014, 81.

29 Mit dem Soziologen Luc Boltanski lässt sich sagen, dass Găbița dem Fötus aufgrund ihrer finanziell prekären Situation keine »Gastfreundschaft« gewähren kann, die eigent-

durch den Abtreiber, die laut Aggressor (Vladimir Ivanov) durch verschiedene Nachlässigkeiten der Schwangeren verschuldet worden wären und die er als Teil der Bezahlung für seine Dienste auffasst, sagt Otilia zu Găbița, sie sei der einzige Mensch auf der Welt, auf den sie sich verlassen könne.

Găbițas Stärke und Otilias Schicksal als Mitwisslerin, ja sogar Mitinitiatorin und Unterstützerin, bestehen darin, dass erstere zumindest partiell mit der selbstauferlegten Schweigepraxis bricht, der zahlreiche abtreibungswillige Schwangere folgen. Boltanski erklärt hierzu in *Soziologie der Abtreibung*:

Er soll so wenig Spuren wie möglich in der Welt hinterlassen, selbst im Gedächtnis, wenn auch nicht in dem der Frau selbst, so doch im Gedächtnis der anderen. So sagen viele [...] Frauen, sie hätten von ihrer Abtreibung mit niemandem, nicht einmal mit nahestehenden Menschen gesprochen, aus Angst, man würde sie später daran erinnern, daß dieses nicht existiert habende Wesen die Möglichkeit gehabt hätte, auf der Welt zu sein («wenn er leben würde, wäre er jetzt so und so alt usw.»). (Boltanski 2007, 233)

Das kollaborative Band, das Otilia mit Găbița verbindet, vereitelt das von Boltanski angesprochene Verdammnis zum Alleinsein mit der Entscheidung, der Abtreibungserfahrung und der Rückerinnerung an dieselbe. Die Frauen teilen diese Erlebnisstufen und verwandeln sie in eine gemeinsame Erinnerung, deren multiple Schrecken sie im Verbund parieren. Uricaru beschreibt Otilias besondere weibliche Heldenhaftigkeit: »Without formulating abstract arguments or pompous motivations, Otilia instinctively resists the most effective and least obvious tool of this totalitarian regime: the contamination and corruption of intimate human relationships« (Uricaru 2008, 16).

Der Abtreiber und Vergewaltiger, der seine Macht über die Mädchen gegen sie und ihre körperliche Integrität und Unversehrtheit ausspielt, trägt ironischerweise den Namen Bebe. Im Verlauf der Verhandlungen im Vorfeld des Aborts dreht der redengewandte Mann es auf geschickte Weise so, dass es wirkt, als ob die beiden Frauen die sexuellen Gewaltakte gegenüber ihnen selbst erwünschten, um ihn, der sich selbst auch in Gefahr brächte, angemessen zu entlohnen. Bebe übernimmt insgesamt ambivalente Funktionen, indem er nicht nur als mäßig sachgerecht und verantwortlich handelnder illegaler Abtreibender fungiert, der auch seine eigene Freiheit aufs Spiel setzt. Zudem ist der Kriminelle auch verhörende Institution, die der im fünften Monat Schwangeren indirekt Vorhaltungen macht und

lich als moralische Verpflichtung gilt (Boltanski 2007, 332 ff.). Găbița nutzt daher die Macht der Mutter, die das *nicht* bestätigt, was sich »im Fleisch« eingenistet hat, »die Spur eines anderen in sich selbst«, indem sie es als nicht zu ihr zugehörig erklärt und es ausstößt (Boltanski 2007, 379, 101).



Abb. 32: Găbița in Seitenansicht bei der illegalen Abtreibung; »4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage« (2008)

Schuldgefühle einredet. Zugleich tritt er als mahnende und beschützende Vaterfigur auf, die Otilia erklärt, wie sie die Fötenleiche im Anschluss gefahrlos zu entsorgen habe. Bebe mimt den fürsorglichen Freund, den rettenden Vertrauten, der helfen will, wenige Minuten nachdem er sich als erpresserischer und gewaltbereiter Zweifach-Vergewaltiger entpuppt hat, dem Otilia unbemerkt ein Messer entwenden konnte. Umschrieben wird dies mit seiner sarkastisch-beschönigenden Frage: »Ich bin wirklich sehr nett und will Ihnen nur helfen, deswegen finde ich, dass Sie auch nett zu mir sein könnten, oder? [...Ihr] sagt mir, welche als erste dran ist.«. Es ist gerade diese Mischung und Unentscheidbarkeit, die Bebes Figur, Präsenz und Monologe so unerträglich und schmerzvoll machen.

Die Perfidie besteht darin, dass die Illegalität nicht ahnbare geheime Unrechtstaten ermöglicht, was am treffsichersten in den sexuellen Gewaltakten Bebes zum Ausdruck kommt. Die beiden sind bereits durch ihre Anfrage auf eine Abtreibung in ein absolutes Abhängigkeitsverhältnis zu Bebe eingestiegen (dem Mitwisser der Abtreibungsabsicht in *CYANCALI* vergleichbar, der die Schwangere ebenfalls erpressen wollte). Ihr Schicksal – in diesem fragwürdigen, menschenunwürdigen medizinisch-hygienischen illegalen Kontext – liegt in seinen Händen. Wie ein *perpetuum mobile* unterhält die männliche Machtposition sich hier quasi selbst, indem Bebe dafür sorgt, dass er sein Abtreibungsgeschäft auch in Zukunft weiterführen kann. Durch Vergewaltigungen bei der Arbeit, wie hier der nicht-schwangeren Freundin Otilia (Der Film lässt an anderer Stelle offen, ob sie selbst auch schwanger ist.), schafft er sich neue Aufträge. In diesem Zirkel aus Vergewaltigung und Abtreibung wird Otilia unweigerlich potentiell zu einer neuen Abtreibungskundin von ihm, die ihm weiteres Geld und noch mehr erzwungenen Sex mit anderen allzu hilfsbereiten jungen Mädchen einbringen könnte. Jedoch auch in den Schoß der schwangeren Găbița setzt er seine Spermienmarke, da es hier ohnehin irrelevant erscheint und das Problem hinterlassener Spuren sich durch seinen Eingriff



Abb. 33: Frontalblick auf die Fötenleiche vor ihrer Entsorgung; »4 Monate, 3 Wochen und 2 Tage« (2008)

von selbst erledigen wird. Um mit der männlichen Position verknüpftem Voyeurismus und Skopophilie entgegenzuwirken (Laura Mulvey), werden die Zuschauenden keine Augenzeug/innen der erzwungenen sexuellen Akte. Stattdessen bleibt die Kamera bei der gerade nicht Vergewaltigten im Badezimmer, wodurch jeweils deren Überforderung und Ohnmacht erlebbar werden, bis die Vergewaltigte wortlos hereinkommt, um sich in der Badewanne den Schoß auszuspülen.

Die Darstellung der Initiation des Abtreibungsvorgangs selbst erfolgt aus der Seitenansicht auf die halbbekleidete Găbița, die auf dem Hotelbett liegt – hinter ihr Bebe, der mit diversen medizinischen Instrumenten hantiert (Abb. 32). Bebe agiert in aller Sachlichkeit, wobei er oberflächlich die Maske des versiert handelnden und zugewandten Mediziners aufsetzt. Seine Gummihandschuhe bieten doppelten Schutz, sie schützen Găbița vor einer Infektion und verhindern, dass er Fingerabdrücke auf den zurückgelassenen Instrumenten hinterlässt, die ihn im Nachhinein der kriminellen Tat überführen könnten. Der Dialog fällt weitgehend einseitig und ernüchternd aus, wobei Bebe Găbița mehrfach paternalistisch Verhaltensanweisungen erteilt: »Leg Dich hin!«, »Schön locker lassen!«, »Sag mir, wenn Du fühlst, dass es sticht. Hat es gestochen?« – »Ja.« – »Kannst Du das hier [die Sonde mit gereinigtem Wasser] festhalten?«. Im Anschluss soll Găbița stundenlang mit aufgestellten Beinen liegend warten, bis durch den gerade initiierten Abort die Wehentätigkeit einsetzt. Sodann soll sie sich auf die Toilette setzen: »Dann geht es einfacher. Wichtig ist, dass Du nicht die Nabelschnur abtrennst, bis die Nachgeburt raus ist. Bleib schön ruhig, bis es losgeht, klar?«. Bebe gibt ihr einen Klaps auf die Wade und setzt fürsorglich hinzu: »Wenn's Dir schlecht geht, ruf mich an, dann komm' ich vorbei. [...] Hey, viel Glück«. Die verbal angekündigte weitere Prozessur wird dem Publikum, das stattdessen Otilias Abendverlauf folgt, vorenthal-

ten.³⁰ Die ausgesparten Abortbilder werden durch Zuschauerimaginationen ersetzt, die durch Worte Bebes angetriggert werden, die überaus graphisch ausfallen: »Auf keinen Fall dürft Ihr den Fötus in die Toilette werfen, sonst gibt's ne Verstopfung. Weder ganz noch in kleinen Stücken. Auch nicht vergraben, es könnten Hunde danach wühlen«.

Den abgetriebenen Fötus bekommen die Zuschauenden erst in posthumem Zustand zu sehen. Trotz minutenlanger Szenen mit nur einer Einstellung oder wenigen Schnitten haben sich die Zuschauenden bis zu diesem Punkt des Films daran gewöhnt, dass dieser in den entscheidenden Augenblicken bildtechnisch weniger preisgibt, als jeweils erwartet (und erhofft?). Vielfach ist immer gerade das nicht zu sehen, worauf sich Neugierde, Schaulust und visuelles Begehren richten mögen, wie die Vergewaltigungen oder der Ausstoßungsvorgang des (toten) Fötus. Nach den zahlreichen visuellen Auslassungen trifft einen das explizite Bild der blutigen Fötusleiche, die auf einem lechentuchähnlichen weißen Handtuch auf dem Badezimmerboden liegt, wie ein Schlag ins Gesicht (Abb. 33). Es kommt einer überfordernden Zumutung nahe, das Ergebnis des illegalen Akts, dessen Mitwiser/in man auf skopophile Weise geworden ist, tatsächlich sehen und dem Anblick standhalten zu müssen. Denn das, was dort letztlich zu sehen ist, hat morphologisch große Ähnlichkeit mit einem frühgeborenen Kind, welches im Stande ist, Empathie und Mitleid zu erregen. Doch die Tatsache des Todes verwandelt es auf struktureller Ebene in ein Horrorwesen, das in seiner anklagenden Bewegungslosigkeit, Stummheit und profanen Drappierung auf dem blutigen Badehandtuch ängstigt und einschüchtert. Die Fötusleiche wird hier zu einem semiotischen Knotenpunkt, in dem alle bisher äußerlich gezeigten Macht- und Gewaltverstrickungen zusammenlaufen und der doch etwas ganz anderes signifiziert: ein verpasstes Menschenleben. Unwillkürlich interessiert in diesem Augenblick plötzlich *seine* Geschichte und gerade der Part, der visuell ausgespart wurde. Es ist wahrscheinlich, dass der abgetriebene Fötus erst außerhalb des Mutterleibs verstarb, nachdem die Plazenta sich abgelöst hat. Boltanski gibt für solche Fälle grundsätzlich zu bedenken: »Man kann kaum sagen, daß der Fötus ›stirbt‹, da sich ja alles so abspielt, als müßte man geboren sein, lebend geboren sein, um sterben zu können«. »Das umgebrachte Neugeborene hinterläßt keinerlei Spur in der kollektiven Erinnerung. Es ist nur Fleisch« (Boltanski 2007, 47, 83). Was genau passierte während seiner kurzen Lebensspanne außerhalb des Mutterleibs? Wie lange schlug sein Herz; setzte die Lungenatmung ein? Wurde das ›un-

30 Es ist fraglich, inwieweit der Film die Abtreibung realistisch darstellt. Weder wird der Muttermund händisch aufgedehnt, noch der Schwangeren ein Wehenmittel verabreicht. Es wird suggeriert, als reiche das Einbringen von Wasser in die Gebärmutter durch eine Plastiksonde aus, um die körpereigene Ausstoßung des Fötus auszulösen.

geborene Kind« von mütterlicher Hand getötet? Oder hat Găbița das bis zuletzt nicht abgenabelte Wesen sich selbst überlassen? Hat sie seinen Tod bezeugt oder sich im Nebenzimmer schlafen gelegt? Hat sie noch mit dem Gedanken gespielt, es durch medizinische Hilfe retten zu lassen? Der Film liefert keine Antworten. – Die Zuschauenden können aber anhand ihrer eigenen Phantasien zu diesem verstörenden und alarmierenden Bild eines blutigen Klumpens, der grotesk gestrandet, schutzbedürftig, aber schutzlos wirkt, wenigstens ansatzweise ermessen, was Găbița erlebt haben muss. Warum musste das Wesen die Anbindung an die Mutter verlieren? Weshalb hatte das Abgetriebene als lebendiges Wesen keinen Platz in dieser Welt? Wer trägt die Verantwortung, die Gesellschaft oder die überforderte Jugendliche? Ist die Mutter, die keine Mutter sein konnte, nun im Schockzustand einer ›Kindsmörderin‹, also einer Frau, die sich wagt, gegen den ›biologischen Imperativ der Schwangerschaft‹ aufzubegehren?

Als Otilia Stunden später ins Hotelzimmer zurückkehrt, informiert Găbița sie in knappen Worten über den gelungenen Abort: »Es ist raus, es liegt im Bad«. Die jugendliche Mutter kann ihren Nachwuchs offenbar nicht adäquat adressieren und bezeichnet ihn daher distanzerzeugend schlichtweg als »es«. Sie verweigert eine Namensgebung und konkrete Benennungen wie »mein totes Kind« oder »das von mir getötete Kind«, die »es« vom Status her in die Nähe einer Fehl- oder Totgeburt oder gar eines regulär geborenen Kindes bringen würden. Otilia geht schwer atmend ins nebenliegende Bad, in dem die Neonröhre gespenstisch flackert, bevor sie »es« kalt anleuchtet. Die bleiche Otilia kniet sich zu ihm nieder, als unvermittelt das Telefon klingelt. Dieses intradiegetische Geräusch durchbricht die gespannte Atmosphäre und ehrfurchtsvolle Haltung Otilias. Erst als Otilia aufspringt, sehen die Zuschauenden nicht mehr nur ihr Gesicht in Großaufnahme, sondern erstmals den postnatalen toten Fötus selbst, von Angesicht zu Angesicht. Sein Geschlecht ist verhüllt und er liegt mit geschlossenen Augen da. Es sind diese wenigen Sekunden, die die Zuschauenden exklusiv mit dem posthumen Fötus alleingelassen werden, die sie in der Rückerinnerung an diese Filmszene heimsuchen mögen, tiefergehende Reflexionen und Fragen provozieren, denen man sich kaum entziehen kann. Wegen seines fortgeschrittenen Alters, seiner Größe und nicht zu verleugnenden Kindlichkeit, die den Fötus zu einem ›Körper von Gewicht‹ (Judith Butler) machen, reklamiert er bildtechnisch gesehen grundsätzlich einen anderen Status als andere jüngere Filmföten, wie beispielweise der Zwölfwochenfötus in *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN*. Denn diesem Fötus ist seine herannahende Lebensfähigkeit und Menschlichkeit anzusehen. Und unwillkürlich mag der Rezipierende sich fragen, was/wer/wie er gewesen wäre, wenn er als Wunsch- oder Adoptivkind geboren worden wäre und wie er vielleicht doch hätte gerettet werden können.

Nach heutigen westlichen Maßstäben gilt das im Film namenlose und

geschlechtlich unmarkierte Wesen mit seinen über 500 Gramm schon als Person, der ein Eintrag ins Geburtsregister, eine Sterbeurkunde und eine Bestattung zustünden, was jedoch durch die in 4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE abgebildeten Illegalitätsumstände verhindert wird. Die von der Austreibung sichtlich geschwächte Găbița bittet die Freundin, die ihr das Entsorgen des fleischlichen ›Beweisstücks‹ der kriminellen Handlung abnehmen wird, inständig, für ein Begräbnis zu sorgen, ohne dazu klare Vorstellungen zu äußern. Otilia greift in diesem Moment der Verwirrung zu einer Notlüge (Oder ist sie zu diesem Zeitpunkt noch willens, den Freundinnenwunsch zu erfüllen?) und versichert ihr: »Keine Sorge, ich werf's nicht weg«. Sie nimmt damit das Schicksal des Ungeborenen in verkehrter Form vorweg. Denn in der Realität wird sie dazu gezwungen sein, die Fötusleiche als das zu entsorgen, was sie dem Status nach ist: ein für alle Beteiligten und Mitwisser gefährliches Indiz ihres Gesetzesverstößes. So wird das fehlende Begräbnisritual für abgetriebene Föten, hier wie im Leben, als verpasster kultureller Akt und daher auch als nicht betrauernswert inszeniert – das abgetriebene Wesen war laut Boltanski ohnehin nie ins Leben gekommen.³¹

Auch im Anschluss wird die Ex-Schwangere von Otilia wohl keine ehrliche Antwort auf die Frage erhalten, was sie mit dem toten Fötus gemacht hat. Wie es ihnen Bebe zum Abschied noch geraten hatte, wird Otilia ihn gegen den ausdrücklichen Wunsch ihrer Freundin von einer oberen Etage den Müllschacht eines außerhalb liegenden Hochhauses hinunterwerfen. Verpackt in ihren Rucksack sucht Otilia zuvor aber noch nach einem ›würdigeren‹ Ort, an dem sie die Fötenleiche verscharren könnte. Aber am Ende der nächtlichen Begräbnisstätten-Suchaktion entscheidet sich die Protagonistin schließlich doch für den Abfallschacht eines Hochhauses. In der dramatischen Entwicklung des Films erscheint dies als die einzig folgerichtige, als notwendige Tat. Nicht erst in dieser Szene switcht der Film ins Horrorgenre: Das dumpf hallende Echo-Geräusch, das erklingt, als der tote Nicht-Säugling den Schacht hinunterfällt und dabei gegen dessen Metallwände schlägt, wirkt desillusionierend. Diese Talfahrt, dieser zweite dunkle Schacht, durch den das Wesen geschickt wird, dieser

31 Zur Frage von verabsäumten *post-abortion*-Föten-Begräbnissen kennt die Filmgeschichte einige Beispiele. In ihnen wird die Verfehlung des sozialen Kollektivs aufgegriffen, das sich durch das Unterlassen eines Begräbnisses offensichtlich selbst vor dem Eingeständnis der Personen- und Menschwerdung und der verpassten Rettung, die hierdurch quitiert würde, schützen will. In zwei Spielfilmen werden die verfehlten Bestattungen kurzerhand nachgeholt: In PALINDROME (USA 2004) werden Plastiktüten mit abgetriebenen Föten begraben und in FEMALE PERVERSIONS (USA/D 1996) vergräbt ein junges Mädchen bei jeder Periode ihr in einem Tuch aufgefangenes Blut, genauer das verlorene Mutterei, in dem in ihrer Wahrnehmung zur Hälfte ein ungeborenes Kind präformiert war.

Todeskanal spiegelt den Geburtskanal des mütterlichen Schoßes verzerrt wider, durch den keine Geburt, sondern eine Abtreibung erfolgt ist. Beide Schächte symbolisieren strukturell also ein ähnliches Ziel: das Vernichten des noch lebendigen Fötus beziehungsweise das Beiseiteschaffen des toten Fötus, den jetzt die unsichtbare Müllpressmaschine erwartet.

In 4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE wird Leben in der Diktatur als »prekärer Balanceakt« und als höchst fragile Angelegenheit ausgestellt (Uricaru 2008, 13). Der Film hat die ineinander verschlungene Geschichte der verzweifelten Mutter, einer selbstlosen HelferIn und des abgetriebenen Fötus offengelegt, wobei er von jeglicher Moralisierung absieht und der Schwangeren Entscheidungsfreiheit über ihr Leben zugesteht. Am Ende des Films bedient sich der Regisseur eines geschickten Kunstgriffs, um die Handlungen der beiden Frauen abzusegnen. Der letzte gefilmte Blick Otilias geht direkt in die Kamera und macht die Zuschauenden noch einmal verstärkt zu Verbündeten des Frauenbündnisses. Er signifiziert keinen pädagogisch-didaktischen Akt, sondern eine Rückversicherung über die Verbindung, die sich zwischen der Heldin Otilia und dem Publikum angesichts des gemeinsam erlebten Ausnahmetags gebildet haben mag, und eine Nachfrage, was davon in Zukunft inner- und extradiegetisch erinnert werden wird.

Conclusion

Seit Mitte der 1960er und in den 1970er Jahren passierten signifikante Verschiebungen hinsichtlich der Wahrnehmung des intra-uterinären Lebens beziehungsweise des ungeborenen und abzutreibenden Fötus. Auf drei verschiedenen Achsen: erstens, in der Realpolitik und Rechtsprechung zahlreicher westlicher Länder bezüglich der Frage der Legalisierung von Abtreibung, zweitens, in der Biotechnologie, der Reproduktionsmedizin (künstliche Befruchtung, Tiefkühltechnik und Samenbank, *in-vitro*-Fertilisation und Embryotransfer),³² den gynäkologisch und in der Pränataldiagnostik/Fötologie eingesetzten Visualisierungstechnologien (Sonographie/ Ultraschall, Herztöne des Kindes etc.) sowie den Verhütungsmethoden (Pillenknick)³³ und drittens, auf der Achse der Spiel-, Lehr- und Dokumentarfilme und deren Audiovisualisierung und Fiktionalisierung der Abtreibungsthematik – vor allem im Hinblick auf das Zeigen offener Schwangerschöße, die Ausgestaltung der Abtreibungsprozedur und die Darstellung

32 Siehe hierzu auch den Kinodokumentarfilm FROZEN ANGELS (D/USA 2005) von Frauke Sandig, in dem die Kalifornische Reproduktionstechnologieindustrie mit ihren fraglichen Selektionsdogmen in ein kritisches Licht gerückt wird.

33 Die zahlreichen sicheren und besser zugänglichen Verhütungsmittel erhöhten wiederum den Druck auf ungewollt schwangere Frauen, denen man nunmehr Unbedachtsamkeit und Schuld zuwies (Boltanski 2007).

der Fötenleiche. Die Visualisierungstechnologien Röntgen und Sonographie sowie Nilssons Fötenphotographie von Anfang der 1960er Jahre revolutionierten die Auffassung des Ungeborenen grundlegend, indem sie das visuell lange absente und tabuisierte Image des abzutreibenden oder abgetriebenen Fötus ins Blickfeld rückten, was subjektivierende und personalisierende Effekte zeitigte. Neben pränatalen Ultraschallbewegtbildern in *THE SILENT SCREAM* sorgten Ungeborenenbilder in Spielfilmen wie *DEMON SEED* oder von abgetriebenen toten Föten in *GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN* oder *4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE* für ambivalente Deutungsmöglichkeiten. Während das Sichtbarmachen des lebenden Fötus, wie in *THE SILENT SCREAM*, indem Aufnahmen einer von der neuen Visualisierungstechnik Ultraschall begleiteten echten Abtreibung gezeigt werden, meist für dessen Schutz eingesetzt wurde, kann die Angesichtigkeit der Fötusleiche trotz ihrer intrinsischen ›Grausamkeit‹ ansonsten eher *pro-choice*-Filmen zugeordnet werden.

Auf den ersten Blick bot sich an, die vorliegenden Beispiele aus westlichen Spielfilmkulturen nach Filmen mit der Tendenz zu *pro-life*-Lebensschutz, der Abtreibung als genozidal und Straftat adressiert, versus *pro-choice*-Filmen, was ein *contra-life* impliziert, zu unterteilen. Bei eingehender Relektüre der Filmtexte zeigte sich jedoch, dass die abtreibende Schwangere in den Filmen nicht selten zwischen einem emanzipatorisch-emphatischen »Mein-Bauch gehört mir« und den psychischen Abgründen einer Abtreibung hin und her schwankt. Was zunächst wie eine treffsichere Strukturierung für den Abtreibungsfilmkorpus aussah, erschien schließlich als zu simplifizierend, synthetisierend und klassifizierend. Denn die Mehrzahl der untersuchten Abtreibungsfilme erwies sich als wesentlich deutungsöffener und positionstechnisch verspielter, als zunächst vermutet. Zahlreiche Abtreibungsfilme eint, dass sie innovative Darstellungsweisen jenseits komplexitätsreduzierender ideologisch, religiös oder politisch aufgeladener Debatten suchen. Sie arbeiten einer Entstigmatisierung und Entkriminalisierung des Abtreibungsdiskurses zu, indem sie für die natale Freiheit der Schwangeren argumentieren, die sich durch Abtreibung – gelesen als widerständigen politischen Akt – ihr Selbstbestimmungsrecht über ihren Körper und die Kontrolle über ihre Fortpflanzungslinie wieder aneignet. Neben relativ eindeutigen Filmbeispielen wie *THE SILENT SCREAM*, der einerseits von der wissenschaftlich-objektivierenden medizinischen Aura zu profitieren sucht, andererseits aber höchst repressiv argumentiert, gibt es eine Vielzahl, die eher Graustufen und Zwischenzonen produzieren, Fragen akkumulieren und Widersprüche unaufgelöst lassen. Sexualpolitisch betrachtet verweisen die aufklärerisch-emanzipatorischen Filme zum einen auf das Recht von Frauen auf eine selbstständige Entscheidung in der Frage von Schwangerschaftsabbruch, auch wenn letzterer Gewalt gegen ihren eigenen Körper inkludiert (vgl. verfilmte missglückende Selbstversuche).

Zum anderen führen die Filme die aggressiven patriarchalen Kräfte vor, die dies mitunter zu verhindern suchen (Mediziner, Strafrecht, Väter). Auch wenn die Fötusposition hier zwischen subjektivierender Sichtbarkeit und obskurem Verbergen oszilliert, unterstützt die westliche spielfilmische Bilderpolitik insgesamt die Lobby der abtreibenden Schwangeren. Das Gros der Filme zeichnet aus, dass es Sympathie und Empathie für die Position der Schwangeren zu erwirken sucht, bei gleichzeitiger emotionalisierender Emphase auf die fragile Sphäre des abzutreibenden Fötus, wie in *THE PUMPKIN EATER. 4 MONATE, 3 WOCHEN UND 2 TAGE* ist hierfür ein Paradebeispiel, da der das Spätabtreibungstabu brechende Spielfilm beide Positionen zu einer vulnerablen Melange vereint, die emotionale Bindung der Schwangeren zum Ungeborenen nicht infrage stellt und das Dilemma damit auf die Spitze treibt. Die Sichtbarkeit des ausgestoßenen kindähnlichen toten Fötus befähigt dazu, sich ansatzweise mit seiner symbolischen Position zu identifizieren. Dabei werden die Handlungen der illegal Abtreibenden und der Mitwisslerin in keiner Szene abgewertet oder deren Entscheidungsfreiheit und Würde desavouiert. Die Zuschauenden werden vielmehr zu Kompliz/innen, die sukzessive angeleitet werden, ihre komplizierten Gefühlssituationen nachzuempfinden. Ähnliche wie in zahlreichen anderen Filmen, wie *DIRTY DANCING* oder *IF THESE WALLS COULD TALK*, werden die schwierigen Hintergründe sowie gesundheitlichen, sozialen und finanziellen Risiken ausgeleuchtet (Kindbettfieber, Verbluten, Infektionsgefahr), die mit einem illegalen Schwangerschaftsabbruch zusammenhängen können. In mindestens drei weiteren Filmen, in dem frühen Film *CYANKALI, NAHE DEM LEBEN* und *EIS AM STIL*, wird die Abhängigkeit der Schwangeren von patriarchalen Strukturen und Kontrollinstanzen kritisch benannt, die vom Ausnutzen der männlichen Macht- und Blickperspektive bis hin zu Vergewaltigung reichen kann. Die Position des potentiellen Vaters hingegen bleibt in fast allen untersuchten Fällen blass; die Schwangere wird mit der Entscheidung und den Nachfolgeproblemen alleingelassen; die Abtreibungsmission findet im Verborgenen-Heimlichen statt.

Obwohl die Lobby des Fötus durch dessen Visualisierung im medizinischen Bild und in Spielfilmbildern seit den 1960er Jahren grundsätzlich zunahm, was theoretisch das Abtreibungsverbot gestärkt haben müsste, wird unterm Strich dennoch das politische Legalisierungslager mit Positivargumenten angereichert. Auf indirekte Weise plädiert die internationale Filmkunst damit für eine legale Lösung. Denn es werden die Gewissenskämpfe, sozialen Nöte, gesundheitlichen Risiken und die ambivalente Emotionalität der abtreibungswilligen Schwangeren ästhetisch ausgekleidet, was jedoch stets als in Konkurrenz zur prekären Lage des Fötus stehend gezeigt wird.

Literatur

- Berlant, Lauren (Herbst, 1994): America, »Fat,« the Fetus. *Boundary 2* 21(3), 145–195.
- Boltanski, Luc 2007: Soziologie der Abtreibung. Zur Lage des fötalen Lebens. Übersetzt v. Marianne Schneider. Frankfurt am Main.
- Daston, Lorraine/Peter Galison 2007: Objektivität. Übersetzt v. Christa Krüger. Frankfurt am Main.
- Diekämper, Julia 2014: Reproduziertes Leben. Biomacht in Zeiten der Präimplantationsdiagnostik. Bielefeld.
- Diehl, Sarah 2010: Die Stigmatisierung der Abtreibung in Politik und Medizin – Hintergründe und Folgen. In: Busch, Ulrike (Hg.): Sexuelle und reproduktive Gesundheit und Rechte. Nationale und internationale Perspektiven. Baden-Baden, 1–22.
- Duden, Barbara 1991: Der Frauenleib als öffentlicher Ort. Vom Missbrauch des Begriffs Leben. Hamburg/Zürich.
- Duden, Barbara 2002: Die Gene im Kopf – der Fötus im Bauch. Historisches zum Frauenkörper. Hannover.
- Dworschak, Manfred 2003: Der gläserne Embryo. *Der Spiegel* 18, 126–131.
- Hartouni, Valerie 1999: Reflections on Abortion Politics and Practices Called »Person«. In: Morgan, Lynn/Meredith Michaels (Hg.): Fetal Positions, Feminist Practices. Philadelphia, 296–303.
- Heft, Kathleen 2013: Kindsmord als Phänomen Ostdeutschlands? – Eine Analyse medialer Diskursverschiebungen. In: Lee, Hyunseon/Isabel Maurer Queipo (Hg.): Mörderinnen. Künstlerische und mediale Inszenierungen weiblicher Verbrechen. Bielefeld, 305–328.
- Keitz, Ursula von 2000: Sittenfilm zwischen Markt und Rechtspolitik: Martin Bergers Kreuzzug des Weibes und seine amerikanische Fassung UNWELCOME CHILDREN. In: Hagener, Malte/Jan Hans (Hg.): Geschlecht in Fesseln. Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918–1933. München, 139–154.
- Köhne, Julia 2009: Ein träumender und ein traumatisierender Computer. Repräsentationen des Unbewussten in Donald Cammells DEMON SEED (1977). In: Braun, Christina von/Dorothea Dornhof/Eva Johach (Hg.): Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht. Bielefeld, 414–440.
- Krieger, Verena 1995: Der Kosmos-Fötus. Neue Schwangerschaftsästhetik und die Elimination der Frau. *Feministische Studien* 2: Einsprüche, 8–24.
- Lindahl, Katarina: Die schwedischen Erfahrungen mit legalem und unter medizinisch sicheren Bedingungen durchgeführtem Schwangerschaftsabbruch und Prävention. In: http://abtreibung.at/wp-content/uploads/2009/04/Pages-from-abbruch_in_eu-4.pdf (Stand: 15.5.2018).
- Morgan, Lynn M. 2004: A Social Biography of Carnegie Embryo No. 836. *The Anatomical Record* (Part B: New Anat.) 276B: 3–7.
- Newman, Karen 1996: Fetal Positions, Individualism, Science, Visuality. Stanford.
- Nilsson, Lennart/Lars Hamberger 2003 [1967]: Ein Kind entsteht. Bilddokumentation über die Entwicklung des Lebens im Mutterleib. München.
- Oaks, Laury 2000: Smoke-Filled Wombs and Fragile Fetuses: The Social Politics of Fetal Representation. *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 26(1), 63–108.
- Orland, Barbara 2003: Der Mensch entsteht im Bild. Postmoderne Visualisierungstechniken und Geburten. In: Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik, Bd. 1,1: Bilder in Prozessen, 21–32.
- Pollack Petchesky, Rosalind (Summer 1987): Fetal Images: The Power of Visual Culture in the Politics of Reproduction. *Feminist Studies* 13(2), 263–292.

- Schlüpmann, Heide/Jamie Owen Daniel (Herbst 1988): ›What Is Different Is Good: Women and Femininity in the Films of Alexander Kluge. *October* 46: Alexander Kluge: Theoretical Writings, Stories, and an Interview, 129–150.
- Shrage, Laurie (Frühling 2002): From Reproductive Rights to Reproductive Barbie: Post-Porn Modernism and Abortion. *Feminist Studies* 28(1), 61–93.
- Stabile, Carol A. 1997: Täuschungsmanöver »Fötus«. In: *Privileg Blick*, Edition 1D-Archiv. Reprint in *nadir*, Hamburg: von 16.05.2003: <https://www.nadir.org/nadir/aktuell/2003/05/16/16028.html> (Stand: 15.5.2018).
- Staupe, Gisela (Hg.) 1993: Unter anderen Umständen. Zur Geschichte der Abtreibung. Eine Publikation des Deutschen Hygiene-Museums Dresden. Berlin.
- Stormer, Nathan (Herbst 2000): Prenatal Space. *Signs. Journal of Women in Culture and Society* 26(1), 109–144.
- Tsiaras, Alexander/Barry Werth 2003 [2002]: Wunder des Lebens. Wie ein Kind entsteht. [Original: From Conception to Birth. A Life Unfolds]. München.
- Uricaru, Ioana (Sommer 2008): 4 Months, 3 Weeks and 2 Days: The Corruption of Intimacy. *Film Quarterly* 61(4), 12–17.

Filme

- 4 LUNI, 3 SPTMĂNI I 2 ZILE [4 MONATE, 3 WOCHEN, 2 TAGE] (ROU/BEL 2008), R: Cristian Mungiu, 113 min.
- CYANCALI (D 1930), R: Hans Tinter, 86 min.
- DEMON SEED [DES TEUFELS SAAT] (USA 1977), R: Donald Cammell, 94 min.
- DIRTY DANCING (USA 1987), R: Emile Ardolino, 96 min.
- ECLIPSE OF REASON (USA 1987), R: R. Anderson, Stars: Bernard N. Nathanson und Charlton Heston, 27 min.
- LEMON POPSICLE [Eis am Stiel], 1. Teil der Trilogie: ESKIMO LIMON (ISR 1978), R: Boaz Davidson, 94 min.
- FEMALE PERVERSIONS (USA/D 1996), R: Susan Streitfeld, 120 min.
- FRANKENSTEIN (USA 1931), R: James Whale, 71 min.
- FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK (Schweiz 1930), R: Eduard Tissé, Schnitt: Sergej M. Eisenstein, 71 min.
- GELEGENHEITSARBEIT EINER SKLAVIN (BRD 1973), R: Alexander Kluges, 89 min.
- IF THESE WALLS COULD TALK [HAUS DER STUMMEN SCHREIE] (USA 1996), R: Cher und Nancy Savoca, 97 min.
- IT'S ALIVE [DIE WIEGE DES BÖSEN] (USA 1974), R: Larry Cohen, 92 min.
- KREUZZUG DES WEIBES (DIE TRAGÖDIE DES \$144) (D 1926), R: Martin Berger.
- NÄRA LIVET [NAHE DEM LEBEN] (SWE 1958), R: Ingmar Bergmann, 83 min.
- PALINDROME (USA 2004), R: Todd Solondz, 100 min.
- PANORAMA, ARD-Kulturforderung des deutschen Fernsehens vom 11. März 1974.
- REVOLUTIONARY ROAD [ZEITEN DES AUFRUHR] (USA/UK 2008), R: Sam Mendes, 119 min.
- THE PUMPKIN EATER [SCHLAFZIMMERSTREIT] (UK 1964), R: Jack Clayton, 118 min.
- THE SILENT SCREAM (USA 1984), R: Jack Dabner, Star: Bernard N. Nathanson, 35 min.
- UNE AFFAIRE DE FEMMES [EINE FRAUENSACHE] (F 1988), R: Claude Chabrol, 108 min.

Ein herzlicher Dank für ihre Unterstützung geht an:

die Österreichische HochschülerInnenschaft Bundesvertretung,
die Österreichische HochschülerInnenschaft der Universität Wien,
die Institutgruppe Germanistik (IG GERM),
die Studienrichtungsververtretung Geschichte,
die Verwertungsgesellschaft für audiovisuelle Medien,
die Basisgruppe Gender Studies,
die Basisgruppe Theaterwissenschaften,
die Fakultätsvertretungen Human- und Sozialwissenschaften,
die Studienrichtungsververtretung Publizistik,
die Studienrichtungsververtretung Kunstgeschichte,
die Studienrichtungsververtretung Soziologie,
die Fakultätsvertretung Geisteswissenschaften.



mandelbaum.at • mandelbaum.de

ISBN 978-3-85476-826-5

© mandelbaum verlag wien • berlin 2018

alle Rechte vorbehalten

Lektorat: die Herausgeberinnen

Satz: KEVIN MITREGA

Umschlagbild: ZOË R. und JULIA B. KÖHNE

Umschlag: MICHAEL BAICULESCU

Druck: PRIMERATE, Budapest

INHALTSVERZEICHNIS

- AYLIN BASARAN, JULIA B. KÖHNE, KLAUDIJA SABO,
CHRISTINA WIEDER
- 9 Sexualität und Widerstand. Internationale Filmkulturen
- KATRIN PILZ
- 54 »Aufklärung? Abschreckung? In der mit Sexualität gespannten
Atmosphäre des Kinos?«
*Sexualität in Wiener klinischen und populärwissenschaftlichen
Filmen der Moderne*
- KARIN MOSER
- 77 »Die neue Frau« oder »Die verlorene Rebellion«
- BARBARA EICHINGER
- 95 Experiment: Projektionenserie
- ISABEL CAPELOA GIL
- 108 From Siegfried Kracauer to Busby Berkeley
Ornamental Bodies in 1930's film
- PETER GRABHER
- 122 Eisensteins sexuelle Politiken
- HELGA AMESBERGER UND BRIGITTE HALBMAYR
- 149 Sex als Tauschmittel
Beispiele aus Mauthausen
- KLAUS S. DAVIDOWICZ
- 171 »That's big talk for a little gun«
Geschlechterrollenwechsel in Nicholas Rays »Johnny Guitar« (1954)
- GERDA KLINGENBÖCK
- 188 Treibsand und Abgrund
*Sexualität und Geschlechterkampf in Hiroshi Teshigaharas
»Die Frau in den Dünen« (1964)*

- ANNA SCHOBER
207 Erotik, Gewalt und Folklore
*Die Inszenierung geschlechtlicher und ethnischer Differenz
im jugoslawischen Kino um 1968*
- KLAUDIJA SABO
227 Die Revolution nach der Revolution
*Die jugoslawische Jugend im Aufbruch im Film »Rani Radovi« (1969)
von Želimir Žilnik*
- JULIA BARBARA KÖHNE
243 Absentes vergegenwärtigen
*Schwangerschaftsabbruch und Fötalimagogie in westlichen
Filmkulturen seit den 1960er Jahren*
- CHRISTINA WIEDER
286 Ästhetische Grenzüberschreitungen und widerständige Körper
in Fernando Solanas' »Tangos. El Exilio de Gardel« (1985)
- ANDREAS FILIPOVIC
306 Vor der Vertreibung aus dem Paradies
Živko Nikolić »Lepota Poroka« [»Die Schönheit der Sünde«] (1986)
- KOBI KABALEK
322 Sexy Zombies?
On the Improbable Possibility of Loving the Undead
- MARIETTA KESTING
334 Goldene Zitronen
Körperpolitiken in Beyoncé's »Lemonade« (2016)
- MONIKA BERNOLD
351 Figurationen der Unkalkulierbarkeit
Maren Ades »Toni Erdmann« (2016)
- THOMAS BALLHAUSEN
365 Wie man Körper wahrnimmt
Eine Einübung nach Lukrez

- AYLIN BASARAN AND JUSTIN LEGGS
369 What If the Revolution could be Televised?
»Black Panther« (2018) and the Utopia of Wakanda
- SONJA GASSNER
387 Come on Baby, Light my Fire
- ANDREAS HUYSSSEN
389 Frank Stern zum 75sten
- 393 Verzeichnis der Autorinnen und Autoren

Wie inszeniert das Medium Film das Zusammenspiel von Sexualität, Widerstand und Körperpolitiken? Welche Formen von Sexualität und erotischer Sinnlichkeit, die entweder als widerständige Handlungsweisen oder als Teil von politischem Widerstand adressiert werden können, wurden in den vergangenen Jahrzehnten in internationalen Filmkulturen visualisiert und damit hervorgehoben? Kann die Darstellung des sexualisierten Körpers oder sexuellen Akts in bestimmten Kontexten zu einer politischen Waffe werden? Welchen Raum erhalten dabei divergierende sexuelle Orientierungen und Praktiken etwa im Verbund mit homosexuellem Begehren? Der Sammelband vereint eine Mischung aus interdisziplinären und künstlerischen Zugängen zum Thema Sexualität und Widerstand und spürt seinen (audio-)visuellen Vermittlungen aus lokaler und transnationaler Perspektive nach. Das breite Spektrum an Textgenres reicht von akademischen Reflexionen über Malerei bis hin zu Dichtkunst und Bildcollagen. Fragen der Film-, Medien-, Kultur- und Literaturwissenschaft sowie Geschlechterforschung und Zeitgeschichte treffen in diesem Band auf sexualwissenschaftliche und medizinhistorische Ansätze.

ISBN 978-3-85476-826-5

mandelbaum

Basaran, Köhne, Sabo, Wieder (Hg.)

SEXUALITÄT UND WIDERSTAND

mandelbaum verlag



SEXUALITÄT UND WIDERSTAND INTERNATIONALE FILMKULTUREN

Herausgegeben von Aylin Basaran,
Julia B. Köhne, Klaudija Sabo,
Christina Wieder

AYLIN BASARAN, Historikerin, Filmwissenschaftlerin und Filmemacherin, lehrt am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft sowie am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien.

JULIA B. KÖHNE, Gastprofessorin für Kulturgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin sowie Privatdozentin für Zeitgeschichte und Kulturgeschichte und Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

KLAUDIJA SABO ist Kultur- und Bildwissenschaftlerin, Historikerin sowie Filmemacherin. Forscht und lehrt am Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien.

CHRISTINA WIEDER, Historikerin und Romanistin, Junior Fellow am Internationalen Forschungszentrum Kulturwissenschaften (IFK) an der Kunstuniversität Linz.