

Hans J. Wulff:

Generationsbeziehung und Schwangerschaftproblematik in Spielfilmen der 90er Jahre

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Film- und Fotoanalyse in der Erziehungswissenschaft. Ein Handbuch*. Hrsg. v. Yvonne Ehrenspeck u. Burkhard Schäffer. Opladen: Leske + Budrich 2003, S. 419-436. Eine Vorfassung erschien in: *Medienwissenschaft / Kiel: Berichte und Papiere 2*, 1998. Revid. 2000.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-117>.

1. Filmische Diskursanalyse

Es gibt mindestens zwei verschiedene Richtungen einer sozialwissenschaftlichen Filmanalyse. Der erste Typ nimmt den Film als ein Dokument des sozialen Lebens, als Aufzeichnung dessen, wovon berichtet oder erzählt wird. Sie ist aber nicht nur die Anwendung sozialwissenschaftlicher Modelle und Beschreibungsverfahren auf filmische soziale Realitäten - Filme sind schließlich keine Protokolle der sozialen Wirklichkeit, enthalten keine unvermittelte Spur in die vorfilmische Wirklichkeit. Höchstens der Dokumentarfilm kommt in die Nähe des Anspruchs, das zu verzeichnen, was ist - und gerade hier ist bewusst, dass das Verhältnis des Filmers (und des Films) zum Wirklichen analytisch ist und nicht bestimmt werden kann, ohne über die Haltung und die Darstellungs-Interessen des Films (oder des Filmemachers) zu sprechen. Man richtet darum das Interesse der Analyse auf die Filter und Formatierungen, die Deformationen und Überhöhungen, die Dramatisierungen und Idealisierungen, die die Realität eines Films und die äußere Realität der Zuschauer gleichzeitig voneinander trennen und miteinander vermitteln. *Ideologiekritik* interessiert sich gerade für diese Beziehungen, und sozialwissenschaftliche Analyse des ersten Typs ist darum im Kern ideologiekritisch orientiert.

Sozialwissenschaftliche Analyse des zweiten Typs orientiert das Interesse anders - sie nimmt den Film als eine Folie, durch die hindurch das Interesse sich auf die Vorstellungen, die Phantasien und das Wissen derjenigen richtet, die den Film rezipieren. Die These, die diese Orientierung begründet, ist einfach und folgenreich: Indem Zuschauer einen Film verstehen, indem sie sich ihm lustvoll zuwenden oder auch ihn ablehnen, indem sie ihre Erwartungen und Phantasien durch den Film anregen lassen, setzen sie sich mit seinen Wert- und Rollenvorstellungen, den biographischen und politischen Modellen auseinander. Die Interaktion von Kinounterhaltung

und Weltwissen macht das Kino auch für den Sozialwissenschaftler interessant - nicht nur deshalb, weil die Gegenstände der Zuwendung Indikatoren für Publikums geschmack und Zeitgeist sind, sondern auch, weil sie Elemente einer Dramaturgie des Alltagswissens sind, wie sie nur in den Geschichten, die in einer Gesellschaft kursieren, wirklich greifbar werden. Durchaus in diesem Sinne schreibt Denzin (1989, 22):

Hollywood films thus reveal, illuminate, and explore society. The reading and analysis of these films allows the sociologist to see things about a society that might not otherwise be visible. By studying these interactional, processual representations, including how they are made, distributed, and given meaning by the viewing public, the sociologist is able to engage in a level of cultural analysis that other sociological methods do not allow.

Welchen Wert haben Filme als pädagogische Quellen, wie reflektieren sie die Veränderung der Lernfelder und der kulturellen Horizonte solcher Gegenstände wie der Schwangerschaft? Die kommunikationswissenschaftliche Voraussetzung: Gegenstände der gesellschaftlich-symbolischen Wirklichkeit wie das Schwangersein, das Elternsein, die intergenerationellen Bindungen sind in Diskursen gebunden. Sie sind konventioneller Natur und werden in den kommunikativen Bewegungen des Diskursiven immer wieder neu als Vereinbarungen thematisiert, in ihren Geltungsbereichen verändert, auf ihre praktischen Implikationen hin befragt. Wie läßt sich nun am Material der filmischen Behandlungen der Schwangerschafts- und Geburtsthematik eine "filmische Diskursanalyse" durchführen?

Diskursanalyse ist eine Form der *thematischen Analyse*. Und sie rechnet zugleich zu den *dekonstruktiven Methoden*, weil sie versucht, das Material auf die „dahinterstehenden“ oder „darunterliegenden“

modellhaften Vorstellungen zurückzuführen. Es geht um alltagstheoretische Vorstellungen, die Schwangerschaft und Geburt erschließen und deuten, indem sie sie in Geschichten erproben und in den Konflikten der Geschichten ihre dramatischen Potentiale erproben. Ich nehme Geschichten hier als *Alltagsgeschichten* und unterstelle ihnen die Funktion, Alltagswissen exemplarisch vorzuführen, zu erproben, auszuloten. Alltagsgeschichten handeln von der kognitiven und diskursiven Wirklichkeit, in der Zuschauer leben, auch wenn die Modelle, die sie erproben, kontroverse Aufmerksamkeit auf sich ziehen. Gerade dann, wenn sie Differenz im Zuschauerurteil herstellen, stellen sie ihre *diskursive Qualität* unter Beweis. Alltagsgeschichten interagieren gegebenenfalls, aber nicht notwendig, mit der Alltagserfahrung, sie bleiben *Geschichten* und immunisieren sich dadurch gegen eine unmittelbare Übertragung. Man kann also einer Geschichte folgen, ohne sie damit zugleich als Modell für eigenes Leben zu adaptieren. Aber die Modelle, um die Geschichten zirkulieren, um die herum sie gebaut sind, bilden den Stoff, um den alltägliche Diskursivierungen eines Themas gebaut sind. Spielfilme sind fiktiv, nicht der Alltagswirklichkeit entnommen. Aber sie beziehen sich auf jene, spiegeln sie, reflektieren sie, spielen mit ihr. Filme antworten auf zeitgenössische Alltagswelten und können darum als seismographische Instrumente von Zeitgenossenschaft gelten - sie teilen den Bezug zu jenen Annahmen, die als normal, verbindlich und wirklich angesehen werden (Aden/Rahoi/Beck 1995).

Diskursanalyse ist eine wissenschaftliche Methode, die diese Bezüge zwischen Fiktionen und Alltagswelten beschreiben soll [1]. Sie ist in zwei große Abteilungen aufgegliedert:

(1) In der *textbezogenen Perspektive* interessiert sich die Analyse für die narrativen, szenischen und ikonographischen Stereotypen des Bereichs, die generischen Besonderheiten, Dramaturgien der Schwangerschaft und anderes mehr. Ein Gegenstand wird in Geschichten nicht allein dargestellt, sondern auch dramatisiert. Er ist nicht neutral, sondern gleich mehrfach gebunden - in die Bedeutung, die er für die Figuren hat, und in die Genre-Muster der Erzählung. Am Beispiel: Es macht einen Unterschied, ob ein junges Mädchen eine Schwangerschaft als intensiven eigenen Wunsch einget, sie als Mittel einsetzt, sich am Vater des Kindes zu rächen, oder sie als Opfer einer Vergewaltigung eingehen muß.

(2) In der *kulturbezogenen Perspektive* dagegen stehen Modelle des Lebenslaufs und seiner Phasen, der sozialen Altersidentität und der sozialen Strukturen des Umfeldes (Familien- und Machtstrukturen) sowie der äußeren Motivation dieser Themen durch Veränderungen der äußeren sozialen Realität im Zentrum. Für eine Zwanzigjährige ist die Schwangerschaft noch im Film der siebziger Jahre erwartbar und normal, es stellt sich vielleicht die Abtreibungsfrage. Kinder haben zu wollen unter Verzicht auf den Vater, in bewußter und stolzer Selbständigkeit, wäre zu der Zeit unvorstellbar gewesen. Im Wandel derartiger Haltungen, die im Film auftreten, lassen sich Indikatoren gewinnen, die auf tiefgreifenden Wandel hindeuten, aber auch auf eine Verbreiterung der Wahlmöglichkeiten, der Lebensalternativen, der Lebensformen.

Text- und kulturbezogene Perspektive hängen eng miteinander zusammen: Die erstere untersucht die Formen der Repräsentation kultureller Gegenstände des Wissens, die zweite diese Gegenstände und den diskursiven, praktischen und institutionellen Zusammenhang mit anderen Einheiten des Wissens und des Handelns selbst.

Das Material, das das Korpus versammelt, auf das die folgenden Überlegungen gestützt sind, ist auf jeden Fall mehrfach zu relativieren:

- *kulturell* oder *national* (sonst liefe man Gefahr, die besonderen kulturellen Bedeutungen, Ritualisierungen und Hintergrundbedeutungen der Schwangerschaftsthematik zu übersehen),
- im Hinblick auf das *Genre* bzw. die *Gattung*, in der das Thema behandelt ist,
- im Hinblick auf den *kommunikativen Rahmen* und dessen Funktionen (vor allem auf Lehr- und Aufklärungsfilm sei verwiesen),
- auf den *historischen Kontext* - auch wenn sich schnell zeigt, daß die Schwangerschaftsthematik ein Jahrhundertthema ist, zeigt sich doch auch, daß es eine ganze Reihe von Modulationen durchgemacht hat und daß die Modellierungen aus den fünfziger Jahren nicht unvermittelt mit denen aus den achtziger Jahren verglichen werden können.

Darum scheint eine *enge* thematische Analyse angemessen zu sein. Der großräumige Vergleich sollte

mit Vorsicht angegangen werden - allzu schnell können Artefakte, künstliche Blicke auf den Gegenstand entstehen, die ihn verzerren und eine Gleichartigkeit des Themas durch das Jahrhundert hindurch behaupten, die so gar nicht gegeben ist. Eine methodologische Vorbemerkung scheint darum nötig zu sein: Wenn Diskursanalyse eine Form der *thematischen Analyse* ist (und nicht, wie bei Foucault, eine Untersuchung von Textreihen, die auf Institutionalisierungstendenzen oder -bedingungen verweisen), so ist vorausgesetzt, daß „Schwangerschaft“ nicht als ein isoliertes Thema aufzusuchen ist, sondern daß man jeweils auf ein *Themengeflecht* stößt. Schwangerschaft wird also in Verbindung mit einer ganzen Reihe anderer Elemente des gesellschaftlichen Diskurses angesprochen - Abtreibung und Euthanasie, Konzeptionen der ehelichen/familiären Liebe, der Sicherstellung von Erbfolge, der Veränderung von Familienstrukturen, Wandel der Geschlechterrollen etc. Entsprechend haben sich Motive herausgebildet, die unverwechselbar sind und auf besondere historische Orte verweisen [2].

- Das Motiv der *ersatzweisen Ehe* als Strategie, Schwangerschaft und das Ansehen von „Anständigkeit“ miteinander zu verbinden, gehört in die 20er, 40er und 50er Jahre (wie in *FANNY* [Frankreich 1932, Marc Allégret], *GEHEIMNIS EINER EHE* [BRD 1955, Leonard Steckel] oder in *SOUS LE CIEL DE PROVENCE (VATER WIDER WILLEN)* [Frankreich/Italien 1956, Mario Soldati] und dem Remake *A WALK IN THE CLOUDS (DEM HIMMEL SO NAH)* [USA 1995, Alfonso Arau]).
- *Vaterlose Zeugung* bzw. *Zeugung mit anonymisiertem Vater* als Teil einer feministisch-lesbischen Utopie dagegen treten erst seit den achtziger Jahren auf - *THE WORLD ACCORDING TO GARP* {GARP UND WIE ER DIE WELT SAH, 1982) und *ANTONIA* {ANTONIAS WELT, 1995) sind zwei äußerst prominente Beispiele für diesen Motivkomplex.

Ich will den Film unter einer sozialwissenschaftlichen Perspektive erschließen. Das ist in sich scheinbar widersinnig. Filme erzählen Geschichten, sie sind keine Dokumente des sozialen Lebens. Sie zerstreuen und unterhalten. Ihre Stars ziehen Sympathien auf sich, sie verstricken sich, geraten in Gefahr, werden gerettet. Geschichten brauchen Konflikte. Die Figuren der Handlung geraten in Dilemmata und Abhängigkeiten. Sie stehen in Widersprüchen zwischen dem, was sie ersehnen und dem, was sie erlan-

gen können. Sie werden mit Schuld beladen, aber auch mit den Momenten des Glücks, der Verzeihung, der Freiheit. Filme handeln von den Unwägbarkeiten der menschlichen Existenz. Dennoch lassen sich Filme als Quellen lesen, die die Geschichten des Films als Hinweise darauf nimmt, wie das Alltagswissen von Zuschauern beschaffen ist oder gewesen ist. Nur das kann ein Konflikt sein, der plausibel ist, der mit dem zusammengeht, was jemand weiß. Der erworbene Zusammenhang des Wissens ist die symbolische und thematische Folie, auf der Alltagsleben und Alltagskommunikation geschehen können.

Die erzählenden und unterhaltenden Künste sind nicht unabhängig von diesem Zusammenhang denkbar, sie spiegeln und thematisieren ihrerseits das, was in den Köpfen von Zeitgenossen umgeht. Krauer hat von der *Einschließlichkeit* gesprochen (zum folgenden vgl. Koch 1996, 107ff). Das Wissen, das Filme umkreisen, indem sie es voraussetzen und es zugleich illuminieren, betrifft danach alle Phänomene des Alltagslebens. Filme geben Aufschluß über die „Mentalität“ der Zuschauer, ohne dass sie unbedingt zur Bewußtheit gelangen müßte. Viele der modellhaften Vorstellungen des Alltagswissens bleiben im Film unterhalb der Bewußtseinsschwelle - und eben dieser Bezug findet sich auf allen Ebenen der filmischen Ausdrucksgestalt. Die Oberflächenerscheinungen der Bilder, die Bewegung und Konstellation der Körper, die wir im Bild erkennen, sind zugleich Manifestationen der sichtbaren Welt. Sie ist aber nicht allein in den Bildern wiedergespiegelt, sondern auch interpretiert und erschlossen. Sie wird zugänglich gemacht, indem sie erzählbar wird. Sie wird symbolisiert und dabei diskursiviert.

Es ist die Aufgabe der Filmwissenschaft, die besonderen ästhetischen, semiotischen und rhetorischen Techniken zu untersuchen, die der Film verwendet, um seine Geschichten zu erzählen. Für ein primär sozialwissenschaftliches Interesse treten diese Qualitäten des Films zunächst aber in den Hintergrund. Das Verfahren, das ich hier vorstellen will, ist eine *Inhaltsanalyse*, die sich auf ein recht umfangreiches Korpus von thematisch einschlägigen Filmen bezieht (ca. 450 Filme vor allem aus den 80er und 90er Jahren). Es geht um die verschiedenen Geschichten der Schwangerschaft. Schwangerschaft ist im Kern biologisches Geschehen, es ist zuallererst kein narratives Motiv und auch keine Institutionalisierung des sozialen Lebens.

(1) Im ersten Schritt will ich versuchen, das Feld der Beispiele in einer *naturalistisch motivierten Perspektive* aufzureißen. Diese Skizze fußt auf dem Gedanken, daß Schwangerschaft und Geburt ein vorfilmisches Geschehen darstellen, das der Film adaptieren und interpretieren, aber nicht neu erfinden kann. Die filmischen Behandlungen des Stoffes sind zu einem wesentlichen Teil *realistisch* motiviert.

(2) Im zweiten Schritt wird es darum gehen, die impliziten Vorstellungen über das soziale Leben und seine Ordnungen herauszupräparieren, die in den Filmen eingeschlossen sind. Diese *stoffliche* Rückbindung des Motivkreises an die Tatsachen des sozialen Lebens gestattet es zugleich, die *Sinnbezüge*, die in den Alltagsgeschichten des Korpus ausprobiert werden, deutlicher als Leistungen der Narration, der Dramaturgie und der Konventionalisierung herausarbeiten können.

2. Der Handlungskomplex

Zunächst zum ersten Schritt der Analyse. Schwangerschaft ist eine biographische Episode, die Zentral- und Nebenfiguren kennt, die eine zeitliche Gliederung hat und die dramatische Elemente umfaßt. Ich werde versuchen, mit den Mitteln der *Skript- und Netzanalyse* eine Repräsentation der Schwangerschaft vorzunehmen, die die verschiedenen Elemente als Teile eines Gesamtkonnexes ausweist. Die These ist, dass derartige kognitive Netze alltägliches Wissen modellieren und einen inneren Zusammenhang von festen und von variablen Größen darstellen. Zeitordnungen, Personen, Entscheidungen, Handlungen und Störgrößen werden in einen einzigen Zusammenhang gebracht, der nicht allein das, was ist, sondern auch das, was sein könnte, mit umfaßt. Das bedeutet nicht allein, dass das „Schwangerschaftsnetz“ kein normativer Verlaufsplan ist, sondern ein virtuelles Feld des Geschehens voraussagt, das vor allem die Störungen und Katastrophen strukturell enthält. Das bedeutet zugleich, dass das Netz die *narrativen Potentiale*, die mit den Stör- und Konfliktmöglichkeiten begründet sind, reflektiert - und diese Eigenschaft der Netze ist natürlich für die Filmanalyse ausgesprochen zentral. Die *Einschließlichkeit* von filmischer Erzählung und alltäglichem Wissen ist genau hier zu fixieren - die Dramatisierung alltäglichen Geschehens im Erzählen ist eine ursprüngliche Form, alltägliches Wissen und die mit ihm erbundenen Konflikt- und Katastrophenpotentiale exemplarisch auszufalten und erweist sich da-

bei als ein Mittel, Alltagserfahrung zu reflektieren und zu dimensionieren.

Der Gesamtkonnex „Schwangerschaft“ läßt sich in drei Dimensionen beschreiben, die eng miteinander verbunden sind:

- die *Phasen* des Geschehens resp. seine zeitliche Gliederung;
- die *Handlungsrollen* resp. seine personale und aktantielle Ordnung;
- die *Rituale* der Schwangerschaft resp. seine soziale Ordnung.

Eine erste Beschreibungsebene der Schwangerschaft ist ihre zeitliche Gliederung. Ich hatte oben schon erwähnt, dass wir es mit einer biographischen *Episode* zu tun haben, die also Anfang und Ende kennt, die vorbereitet ist (oder sein kann) und die zu einer Veränderung der Lebensumstände führt. Der Durchgang durch die Schwangerschaft ist folgenreich, sie rückt ein Vorher mit einem Nachher ins Verhältnis, die soziale Realität der Schwangeren (und ihrer Angehörigen) ist nach der Geburt oder nach der Abtreibung eine andere geworden.

Ich werde mich im folgenden auf die Modellierung der Erstschwangerschaft konzentrieren und beschränken. In allen Beispielen, die das Korpus versammelt, ist sie tatsächlich als *Transformation* der Person in eine neue personale und soziale Identität gefaßt. Sie ist zumindest in den filmischen Darstellungen ein *Übergangsphänomen*, so daß es nahe liegt, nach den *Transitionsriten* Ausschau zu halten, die den Übergang begleiten, ihn ermöglichen und dabei die Person der Schwangeren (oder der Eltern des kommenden Kindes) sichern.

Die *Phasen*, in die sich die Schwangerschaft aufgliedern läßt, beginnen noch vor der Zeugung des Kindes. Die Vorbereitungsphase ist deshalb so wichtig, weil die Phasen nicht nur neutral die *Abfolge* eines Geschehens beschreiben, das nicht zu beeinflussen wäre. Die Schwangerschaft ist vielmehr ein individueller und sozialer *Prozeß*, der eine oft benennbare Menge von *Alternativen* und besondere, aber meist einsehbar *Risiken* umfaßt und der eine ganze Reihe von *Entscheidungen* abverlangt. Eine heuristische Gliederung würde

- die *Vorphase*,
- die *Zeugung*,
- die *Schwangerschaft* und

□ die *Geburt* sowie

□ eine *nachgeburtliche Phase* trennen, wobei gerade die Schwangerschaft weiterhin in eine „initiale“ und in eine „Hochphase“ aufgliedert werden kann. Das begründet sich nicht so sehr in einer biologischen oder natürlichen Gliederung der Zeit der Schwangerschaft, sondern vielmehr in der Praxis der Beteiligten einschließlich der Schwangeren selbst - *sie* gliedern die Zeit des Schwangerseins, behandeln den Zustand der schwangeren Frau unterschiedlich, nehmen die Tatsache der Schwangerschaft in verschiedener Art als wirklich und gegeben. U.a. deshalb, weil in der Initialphase die Entscheidung zur Abtreibung gefällt werden muß und weil in dieser Zeit der Zustand der Schwangeren noch verheimlicht werden kann, unterscheiden sich *Initial-* und *Hochphase*. Vor- und Nachphase des Geschehens sind also sozial, nicht biologisch beschreibbar.

Die *personale und aktantielle Ordnung* der Schwangerschaft umfaßt alle Figuren und alle personalen Rollen, die auftreten - gewichtet nach Relevanz und Zentralität. Dementsprechend sind einige Rollen nur fakultativ besetzt. Im besonderen sind das:

- die *Schwangere*,
- der *Vater*,
- die *Großeltern*,
- das *helfende Personal* (Ärzte, Berater, Psychiater, Hebammen und Geburtshelfer usw.)
- sowie das *Ungeborene*.

Hinzu treten die *Personen des sozialen Umfeldes*, Freunde und Nachbarn, andere Paare etc. In diesem personalen und sozialen Feld ist die Schwangerschaft lokalisiert. Und es sollte vorab angemerkt sein, dass die subjektiven und sozialen Dimensionen im sozialen Feld vermittelt und verhandelt werden.

Unter der *institutionellen Ordnung* der Schwangerschaft sollen vor allem die rituellen Vollzüge verstanden werden, in denen sich die Schwangere einerseits der Besonderheit ihrer biologischen und sozialen Situation versichert, andererseits aber auch eine Gewissheit über die Normalität des Verlaufs herstellt. Schließlich signalisiert sie eine „soziale Normalität“ dessen, was sie tut, demonstriert also die Unterwerfung unter eine meist medizinisch motivierte Ritualisierung ihres Zustandes. Zu den hier sogenannten Schwangerschaftsritualen rechnen

- Schwangerschaftstest,

- Schwangerschaftsberatung,
- Schwangerschaftsgymnastik,
- Atemübungen,
- Besichtigungen des Kreißsaals und anderes mehr.

Die meisten dieser Vollzüge sind fakultativ und gehören zum Ausdrucksbereich besonderer Schichten- und Klassenzugehörigkeiten. Wie eine Schwangerschaft rituell durchgeführt wird, ist darum historisch und sozial unterschiedlich und auf jeden Fall lesbar als Hinweis darauf, wie eine Schwangere sich zum Umfeld von Verhaltens- und Normalitätserwartungen verhält.

3. Dramatisierung als Diskursivierung

Diese drei Dimensionen des Gesamtnetzes von Bezügen, in denen sich Schwangersein im Film entfaltet, kann Grundlage einer Inhaltsanalyse in einem engeren, eher quantitativ verfahrenen Untersuchung sein. Mir soll es hier aber um die *Diskursivierung* des Themas gehen, um die Strategien der Erzählung und der Dramatisierung, in denen sich die Konflikt- und Widerspruchspotentiale manifestieren, die seine gesellschaftliche und symbolische Realität ausmachen. Der Handlungskomplex ist die Folie für die einzelnen Geschichten der einzelnen Filme - und sie zeigen, dass Schwangerschaft nichts Zustoßendes ist, dass sie also nicht unabhängig vom Willen und von der Entscheidungsgewalt der Beteiligten ist. Vielmehr verlangen sie tiefe und weitreichende Entscheidungen ab, die die Selbstbilder der Beteiligten ebenso betreffen wie ihre Lebensformen, ihre biographischen Entwürfe, Grundlagen ihrer sozialen Beziehungen.

Von besonderem Interesse ist im Korpus der Filme der beiden letzten Dekaden die *Vorphase*, die manchmal intensiv thematisiert wird. Kinder zu haben wird heute als Ergebnis einer willentlichen Entscheidung angesehen, nicht als kontingente Begleiterscheinung der Ehe. Der *Verzicht auf Kinder* ist darum auch eine Minimalthematisierung ("Null-Form") des Themas. Neuerdings tritt diese Form vor allem als (Nicht-)Schwangerschaft von Karriere-Frauen auf. Beruf und Familie bedingen zwei biographische Bindungen, die nicht miteinander vereinbar sind. Als Extremlösung wird auch das *Abgeben von Kindern* angesprochen.

Zwei Beispiele:

- *Abgeben von Kindern.* Ein berühmter, vielleicht der prototypische Fall ist TROIS HOMMES ET UN COFFIN (DREI MÄNNER UND EIN BABY, 1985) - ein *model* wird schwanger, trägt das Kind aus und tritt es nach der Geburt an die drei „mütternden Väter“ des Titels ab. Sie erfüllt damit eine Kondition, die sie von Beginn an genannt hatte - die Schwangerschaft sollte nur eine kurze Aussetzung der beruflich festgelegten und organisierten Lebenszeit sein. Das Beispiel ist typisch, weil das Korpus eine ganze Reihe von Beispielen enthält, die behaupten, dass die Rollenmodelle unter der Karriere-Kondition verschoben werden.
- *Verzicht auf Kinder.* Noch normaler ist der tatsächliche Verzicht auf Kinder, die manchmal fast formelhaft vorgetragen wird. Im Augenblick der Rückschau, angesichts der Vergeblichkeit des Lebensentwurfs tritt dann oft Bitternis auf. In DAVE (1993) beklagt die Frau des Präsidenten in einem Moment großer Müdigkeit, sie habe auf alles verzichtet, vor allem auf Kinder. Die Formel ist eindeutig, ebenso einfach wie klar: Kinderlosigkeit artikuliert ein Zugeständnis an Karriere, Kinderhaben ist dagegen immer noch der eigentliche und ursprüngliche (weil naturegegebene) Lebensentwurf. Der Verzicht auf Kinder wird *en passant* als ein Sinn- und Sozialitäts-Verlust an der eigenen Person ausgewiesen, der im Ende nicht wirklich bewusst in Kauf genommen wird, weil ein Werthöheres als Belohnung lockt. Bleibt die Belohnung aus, stellt sich der berufliche Erfolg nicht ein, erleidet die Karriere einen Knick, scheint das ganze Leben verloren, verraten, ohne jenen Horizont, der Sinn abstrahlen könnte. Familie wird so den Erfordernissen des Arbeitslebens gegenübergestellt, charakteristischerweise in einer ökonomischen Metapher: „Man zahlt einen hohen Preis“, heißt es in DAVE.

Die zweite Phase des Schwangerschaftskomplexes, die *Zeugung* oder die *Schwängerung*, ist ein besonders sinnfälliger dramatischer Moment. Ein Kind haben zu wollen, ist in vielen Filmen ein Ausdruck des Glücks und Vollendung und Intensivierung einer Liebesbeziehung. Nicht das Kind steht im Zentrum, sondern es ist ein Mittel und ein Thema der Beziehungskommunikation. Liebesgeschichten münden in

Schwangerschaften, und das Schwangerwerden gleicht einem Bekenntnis zum Partner und zum Paar. Nicht der Erhalt der Familie oder des Namens oder gar die Zeugung eines Erben bilden den Sinnhorizont des Geschehens, sondern es ist das Paar selbst, das sich in der Schwangerschaft feiert. Der große Rahmen der generationellen Bindungen und die Verpflichtungen des Paares gegenüber dem Generationen übergreifenden Familien-Verband hat keine Geltung mehr, sondern es ist das Paar, das die Intensität seines Zusammenhalts durch das Kind unter Beweis stellt - sich selbst und anderen gegenüber. Ein „Generationenvertrag“ tritt höchstens dann ins Bewusstsein (oder ins Feld der innerfamilialen Kommunikation), wenn das Kind schon da ist.

Manchmal scheint es nicht zu gelingen, schwanger zu werden. WITH OR WITHOUT YOU (Großbritannien 1999, Michael Winterbottom) spielt in Belfast, Nordirland. Ein glücklich verheiratetes Paar bemüht sich in einer burlesken und übermütigen Eposition verzweifelt, schwanger zu werden, eine Ärztin attestiert die eingeschränkte Zeugungsfähigkeit des Mannes. Der französische Brieffreund der Frau kommt unangekündigt zu Besuch, den die Frau noch nie gesehen hat und mit dem sie vor Jahren eine romantische Brieffreundschaft geteilt hat. Die Entwicklungen spitzen sich zu, die alte Teenager-Liebe scheint neu zu entflammen, als die Schwangerschaft doch noch eintritt - und das Ende der Krise anzeigt. Der Konflikt ist charakteristischerweise eine Beziehungskrise, der Zweifel des Mannes insbesondere an seiner Zeugungskraft erweist sich als Zweifel an der eigenen Kraft, Souveränität und Identität. Die Frau registriert die Krise des Mannes nicht als Selbstkrise, sondern als Abwendung und ungerecht-vorwurfsvollen Eingriff in ihre Ehe.

Die Subordination der Schwangerschaft unter die Themen der sozialen Beziehungen führen zu einer großen Dynamisierung der Fragen von Familie, Vaterschaft, Verantwortung. Es ist deutlich spürbar, dass die Familie nicht mehr den primären ethischen Rahmen von Bindung ausmacht, sondern dass familiäre Lebensformen zur Verhandlungssache werden, selbst transitorischen Charakter annehmen. Dabei bleibt aber der einzelne der Bezugspunkt des Geschehens - wenn es schon nicht das Eintreten in die Formen der Tradition ist, dann ist das „Familie-Werden“ Teil des individuellen Lebenslaufes. Besonders in Komödien wird diese Frage verhandelt (vielleicht ein Hinweis darauf, dass Erzählung und Zuschauer

auf Distanz zu diesen Lebensmodellen und -formen gesetzt werden sollen). Ein Beispiel ist Sherry Hormanns überdrehte, frivole Komödie *IRREN IST MÄNNLICH* (BRD 1996): Die Neumanns sind eine Bilderbuchfamilie. Vater Thomas findet trotz seiner florierenden Anwaltspraxis immer genügend Zeit für seine Kinder Leo und Gina. Mutter Bettina kümmert sich um Haus und Kinder. Thomas hält sich aber eine Geliebte, Susanne, und diese will ein Kind von ihm. Trotz aller Bemühungen bleibt die Schwangerschaft aus. Thomas läßt einen Spermientest durchführen - und wird mit dem Befund konfrontiert, dass er wegen einer frühen Mumps-Erkrankung unfruchtbar ist. Die Folgen sind unabsehbar - wenn der zeugungsunfähige Thomas nicht der Vater seiner Kinder ist, bleibt die Frage, wer dafür in Frage kommt. Thomas ist ein betrogener Betrüger, das Familienleben eine nur im Moment funktionierende soziale Praxis, die Treue der Frau (nicht des Mannes) bildet ein Problem. Auch hier ist die persönliche Verletzung des Mannes das eigentliche Zentrum der Geschichte. Der dramatische Konflikt entsteht nicht so sehr aus der tatsächlichen Zeugung des Kindes, sondern aus der männlichen Unfähigkeit, Kinder von anderen Vätern als „Kinder“ in einem emphatischen Sinne zu akzeptieren - sie ist Grund des Selbstzweifels und darum auch Ausgangspunkt für eine tiefe Krise der Paar-Beziehung.

Nun steht diese *Normalform* der Schwängerung einer ganzen Reihe anderer Formen gegenüber, die jeweils unterschiedliche Geschichten eröffnen.

- Da ist mehrfach vom „Unfall“ die Rede, von einer „versehentlichen“ Schwängerung, von ehelichem Verkehr, der unbeabsichtigte Folgen hatte.
- Oder es wird von *einseitig beabsichtigten Schwängerungen* erzählt, meist von Frauen, die das Kind als Erinnerung und Beteuerung einer Beziehung haben wollen, von der sie ahnen, dass sie zu Ende gehen wird.
- Die *Vergewaltigung* ist eine soziale Tatsache, mit der sich nicht allein Gerichte schwer tun, sondern auch Dramaturgen. Fast ausnahmslos TV-Spielfilme behandeln die Thematik, oft unter Rückgriff auf Erzählweisen der Trivial- und Boulevardliteratur, betuernd, dass sie auf „wahre Fälle“ zurückgingen. In *CAST THE FIRST STONE* (USA 1989, John Korty) ist die als Lehrerin arbeitende frühere Nonne Diane Martin nach einer Vergewaltigung schwanger. Sie beschließt, das Baby auszutragen, und verliert

ihre Stellung. *SHE WOKE UP PREGNANT* (aka: *CRIMES OF SILENCE*; dt. *SCHWANGER! ES GESCHAH UNTER NARKOSE*; USA 1996, James A. Contner) erzählt die Geschichte der glücklich verheirateten Connie, die im zweiten Monat schwanger ist, obwohl ihr Gatte sterilisiert ist und sie ihm treu war. Es stellt sich heraus, daß ihr Zahnarzt sie unter Vollnarkose mißbraucht hat.

Schwanger zu werden steht im Kontrast zum Kindverzicht, nicht zur *Unfruchtbarkeit*. Dieses scheint ein eher technisches Problem, wobei aber immer wieder Konflikte und Differenzen mit den traditionellen Wert- und Ichvorstellungen aufbrechen. Manche der Formen sind in der Fruchtbarkeitsmedizin entwickelt worden, sind Gegenstand der populären Medizin und finden sich als „weiche Nachrichten“ immer wieder in der (Boulevard-)Presse. Insofern dramatisieren die Filme Techniken der Medizin, bleiben also auf einer realistischen Basis.

- Es gibt mehrere Formen der *vermittelten Schwängerung*. Die allererste ist dramatisch, nicht medizinisch motiviert - das Paar oder die Frau suchen ein *Vatersubstitut*. Natürlich gerät die Treue-Vereinbarung des Paares in Konflikt mit der Intimität der Zeugung selbst, so dass das Paar, das das Kind als Zeugnis des Glücks der Eltern haben will, über sich selbst nachdenken muss - gerade, weil der „Ersatzvater“ aus dem engeren Freundeskreis stammt. Zwei Beispiele: In *DER LEIHMANN* (BRD 1995, Claus-Michael Rohne) soll der bester Freund Ersatzvater für den unfruchtbaren Ehemann werden. In *LES DEUX PAPAS ET LE MAMAN* (*ZWEI VÄTER FÜR EIN BABY*; Frankreich 1996, Jean-Marc Longval) entscheidet sich ein Ehepaar für den besten Freund als Samenspende.
- Geschichten von *Ersatzmüttern* sind dagegen seltener. Sie erzählen meist von der am Ende doch erwachenden Mutterliebe, sind darum Melodramen oder sogar richtige *weepies*. Zwei Beispiele: 1837: Nachdem sie ihr Baby einem englischen Aristokratenpaar überlassen hat, läßt sich die Mutter in *FIRELIGHT* (*VERBORGENES FEUER*; USA/Großbritannien 1997, William Nicholson) als Gouvernante für die eigene Tochter anstellen. In *BABY M* (*BABY M.*; USA 1988, James Sadwith) flieht eine Hausfrau, die sich vertraglich als Leihmutter zur Verfügung ge-

stellt hatte, mit dem Kind nach der Geburt. Derartige Filme sind fast immer moralische Erzählungen. Sie berichten von der Armut der Leihmütter, von den Gründen, die sie dazu bewogen haben, sich auf den Vertrag einzulassen. Aber sie handeln vor allem von der Ideologie der Ursprünglichkeit der Mutterliebe, die die Abgabe des Kindes als moralisch zutiefst verwerflich kennzeichnet, als einen Bruch mit einer existentiellen Bindung von Mutter und Kind.

- Medizinische Formen der künstlichen Schwangerschaft - die *Insemination in corpore* oder die *Insemination in vitro* - werden im Film äußerst selten behandelt.
- Von der *Anonymisierung der Vaterschaft* war oben schon die Rede. Die wenigen Filme zu diesem Motiv nehmen eine radikale Position ein, thematisieren oft implizit feministische Positionen und polemisieren das Ende des Patriarchats. In eine solche Richtung geht auch Marco Ferreris Pamphlet auf die Überlegenheit des Weiblichen *LA FUTURA E DONNA* (DIE ZUKUNFT HEISST FRAU; Italien/BRD/Frankreich 1981), in dem eine schwangere Frau in die Zweisamkeit eines kinderlosen Paares einbricht und den Mann zunehmend ins Abseits drängt.
- Schließlich ist als burleske Exzessform die *männliche Schwangerschaft* oder sogar die *männliche Schwängerung als Selbstversuch* zu vermelden. Für letztere ist *JUNIOR* (USA 1994, IVAN REITMAN) prominentes Beispiel - Arnold Schwarzenegger trägt als Wissenschaftler ein Baby aus.

Eine *summa* aus der Vielfalt der Formen des Teilmotivs der Schwängerung zu ziehen, die sich in der neueren Filmproduktion nachweisen läßt, fällt schwer. Die Art der Schwängerung hängt unmittelbar mit der Eröffnung narrativer Horizonte zusammen, und es scheint evident zu sein, daß *Grad und Art der selbstbestimmten Entscheidung zum Kind* heute wesentlicher Teil der kulturellen Modelle der „Schwangerschaft“ ist. Man wird schwanger, weil diesem eine *Bereitschaft* oder sogar explizite *Entscheidung* vorausgeht. Die *Souveränität des Subjekts* manifestiert sich in der Macht, über die Perspektive, Kinder haben zu wollen oder nicht, allein oder im Paar entscheiden zu können. Diese Beobachtung ist deshalb wichtig, weil sie zeigt, daß Teile des 218-Diskurses *ungleichzeitig* sind bzw. auf un-

gleichzeitigen Modellvorstellungen der Reproduktion resp. des Ethischen beruhen. Eine ethische Bindung oder gar Verpflichtung des Paares oder des einzelnen in einen normativen Rahmen ist in den Filmen der letzten beiden Jahre *de facto* ausgesetzt bzw. durch eine freie Entscheidung mit Blick auf das Paar im engeren Sinne ersetzt. Die Schwangerschaft ist in ein postautoritäres Stadium übergegangen - und das gibt den Filmen des Korpus, so heterogen sie sind und so sehr sie wertkonservativen Implikationen beizutragen scheinen, große Modernität und weist sie als „Zeitgenossen-Filme“ aus. Sie thematisieren und reflektieren, was in der Alltagskommunikation selbst Thema ist.

4. Sozialität, Öffentlichkeit, Netz der Adressaten

Die genauere Untersuchung jener Prozesse in der Vor- und Frühphase der Schwangerschaft scheinen darauf hinzudeuten, dass das Subjekt in eine entscheidungs- und sinnmächtige Position gehoben ist und dagegen normativ-ethische Bestimmungen außer Kraft geraten sind, die das Subjekt in seiner Entscheidungsgewalt einschränken, es aber gleichzeitig auch entlasten. Zugleich steht nun aber die Schwangerschaft im sozialen Raum und ist Gegenstand von Kontrolle und kollektivem Interesse. Ich hatte schon mehrfach darauf hingewiesen, dass zahlreiche Vollzüge der Schwangerschaft demonstrativen Charakter haben und an die Mitglieder des sozialen Feldes adressiert sind. Schwangerschaft findet in einer *gestaffelten Öffentlichkeit* statt. Es ist nicht allein die Familie, sondern auch der soziale Raum von Verwandtschaft und Nachbarschaft, in den hinein die Schwangere oder das schwangere Paar transformiert wird. Zu den Stereotypen des Motivkreises (ebenso wie der gesellschaftlichen Praxis) gehört nun die *Vorbereitung der Wohnung* für das neue Familienmitglied. Die Modifikation der Wohnung signalisiert die Transformation der Familie in die neue Konstellation nach der Geburt. Die Adressaten dieser Handlungen (Spielzeuge und Möbel kaufen, ein Zimmer einrichten etc.) sind zum einen die Freunde, Verwandten und Nachbarn, denen *Familienwandel* demonstriert wird. Und darum sind sie ausgestellt, finden öffentlich statt und signalisieren beständig mit, daß es einen nachbarschaftlich-verwandtschaftlichen Rahmen des Geschehens gibt. Zugleich ist die Vorbereitung der Wohnung ein Signal für die Bereitschaft der „anderen“ (des Vaters, der Großeltern, der besten Freundin etc.), eine Verpflichtung dem Neu-

geborenen gegenüber einzunehmen - ein aktueller Liebesbeweis für das schwangere Paar und zugleich eine Liebesausdehnung von den Lebenden auf die, die dazukommen.

Die Wohnungsvorbereitung deutet auf die unterschiedlichen *Sozial- und Öffentlichkeitssphären* hin, in denen die Tatsache der Schwangerschaft ein Ereignis ist, zu dem man sich verhalten muß. Schwangerschaft und Geburt sind Vorgänge, die unmittelbar in die Belange des Kollektivs hineingehören und die darum vor den Augen der anderen vollzogen werden. Die Geburt am Ende transformiert ein ganzes Sozialgefüge. Das Kind wird in die Lebensmuster des Kollektivs aufgenommen, seine Rolle als Kind vorbereitet, sein Aufwachsen angebahnt. Diese Aktivitäten sind oft Vorbereitungshandlungen und liegen vor der eigentlichen Geburt. Sie artikulieren zugleich eine ebenso intensive wie intime, unausgesprochene und wohl oft auch nicht bewußte Normalitätserwartung. Stirbt das Kind, ist es mißgebildet, gehört es nicht in den Rahmen der so unterstellten Normalität, ist die Enttäuschung um so größer: Das vorbereitende Ritual scheint unangemessen zu sein, das Kind wird nicht zu einer Erfüllung, sondern zu einer Strafe der Eltern. Die Frage nach der Position des Zuschauers stellt sich, der hier möglicherweise auf der Seite der Erwachsenen ist und den Mangel an Normalität als tragische Einlösung des Schwangerschaftsrisikos erlebt. Er folgt dann vielleicht der Enttäuschung der Eltern und nicht dem Mitleid mit dem Kind. *ROSEMARY'S BABY* (USA 1967, Roman Polanski) ist ein extremes Beispiel für diese hochproblematische empathische Schreckbewegung.

Ein zweiter Adressat der Wohnungsvorbereitung sind die Eltern selbst, und es nimmt nicht wunder, daß dem allen ein reflexives Moment innewohnt. Es ist die eigene Kindheit und die („natürliche“) Folge der Generationen, die in der Veränderung der Umgebung aufgerufen wird. Darum treten hier in den Filmen so viele sentimentale Rückerinnerungen (Szenen- und Bilderinnerungen) auf, die die Melancholie von vergehender Zeit, Älterwerden und gleichzeitigem Weiterbestehen der generationellen Rollen artikulieren - im Hinblick auf die Pflichten der Elternschaft und die offen bekundete Bereitschaft, sie zu übernehmen, aber auch auf das Bekenntnis der Liebe zum Kind.

Gelegentlich übernehmen Großeltern gegen den Willen der Eltern die Einrichtung des neuen Zimmers - und fast immer ist diese Tatsache Hinweis auf einen

offenen oder latenten Machtkonflikt und auf eine Störung des rituellen Übergangs der Schwangeren in den Zustand der werdenden Eltern. Störung, weil damit ein Machtanspruch fortgeschrieben wird, gegen den die neuen Eltern sich durchsetzen müssen. Die Transition kann nicht oder nur unter großen Problemen gelingen, weil das Zielmodell des Übergangs nicht klar ist. Die Vorstellung von Familie, familialer Macht, von Normalität und Kontrolle haben sich unter der Hand gewandelt. Zwar handeln Eltern und Großeltern zu gleicher Zeit, aber sie handeln mit verschiedenen Vorstellungen davon im Kopf, was „wirklich“ ist und was „erstrebenswert“. Transitionalität bleibt, aber die Tradition ist gebrochen und fraglich [4].

Die *Ungleichzeitigkeit* der Denk-, Vorstellungs- und Handlungsmodelle ist es, die bei der Durchsicht des Korpus so auffällt. Sie ist Thema der Geschichten. Und sie ist deshalb so gut dramatisierbar, weil die Schwangerschaft eine symbolische und kommunikative Tatsache ist. Sie muß mitgeteilt werden, und der Körper der Schwangeren ist das erste Zeichen. Es gibt keine „Sprache der Schwangerschaft“. Aber so, wie man sich im sozialen Leben ausweisen muß als einer, der zugehörig ist - zu Klassen und Altersgruppen, zu Ethnien und Lifestyle-Orientierungen, zu Reichtum und Leidenschaften -, schafft allein die Tatsache der Schwangerschaft eine Tatsache, die „sprechend“ ist und die nach Antworten verlangt. Gerade deshalb, weil die Tatsache, Kinder zu haben oder nicht, kontrollierbar geworden ist, ist sie dazu fähig, Zugehörigkeiten auszusagen. Wer Kinder hat und bereit ist, Karriere und Familienleben zu koordinieren, wer die beruflichen Chancen zugunsten von Kindern hintanstellt oder aber auch wer bewusst und demonstrativ auf Kinder verzichtet, charakterisiert sich als Anhänger eines besonderen Lebensstils, als Mitglied einer besonderen, von anderen abgegrenzten Lebensform. Die Erstschwangerschaft ist darum ein entscheidender Schritt - weil es Bekenntnischarakter hat, sie auszutragen oder sie abzubrechen. Schwanger zu sein, hat nicht nur eine biologische, sondern auch eine kommunikative Seite.

5. Geschlecht und Macht

Betrachtet man einzelne Terme des Gesamtkomplexes der Schwangerschaft, wird manchmal Überraschendes greifbar. Das *Wissen um den Vorgang der Geburt* ist z.B. ungleich verteilt und deutet auf eine

elementare Kontrastierung der Geschlechter. Sofern keine professionellen Helfer - Hebammen oder Ärzte - da sind, übernehmen oft alte Frauen, die eigene Geburtserfahrung haben, die Leitung der Geburt. Männer treten meist in marginalen Helferrollen auf und dürfen heißes Wasser und frische Tücher holen (man denke an klassische Western, in denen dieses fast klassisch anmutende Szenario immer wieder variiert worden ist) [5]. Es sind Frauen, die in den Geburtsvorgang eingeweiht sind, sie können kompetente Hilfe leisten. Entsprechend ist auch die Rolle von Männern, die gezwungenermaßen helfen müssen, weil niemand anderer da ist (z.B. bei der Geburt im Taxi oder unter besonderen Katastrophenbedingungen), immer ausgestellt. Geburt ist - sofern sie nicht unter den professionellen Bedingungen des Krankenhauses geschieht - *eine strikt mit dem Geschlecht verbundene Tätigkeit*. Das ist der eine Aspekt. Der andere: das Wissen über den Vorgang basiert auf dem Wissen über den eigenen Körper. Das schließt Männer aus [6].

Schwangerschaft ist für Frauen eine Leiberfahrung und eine soziale Tatsache zugleich. Für Männer ist sie nur die Erfahrung eines sozialen Durchgangs. Es hängt mit der Zentralität der *Entscheidung zum Kind* und der *Identität* von Müttern und Vätern zusammen, daß die Übernahme der sozialen Rollen „Vater“ und „Mutter“ eng mit der Frage der *Selbstbestimmung* verbunden ist. Es ist also eine zentrale Frage, wer die *Kontrolle* über Schwangerschaft ausübt. Ist es das patriarchalisch und autoritär gesetzte Diktat der Norm, das die Veränderungen der Familie wie unter einem Gesetz erscheinen läßt? Oder ist die Veränderung der Familie eine gemeinsame Entscheidung der Eltern, die Lebensform eine Aushandlung zwischen denen, die zur familie gehören? Oder beruht sie gar auf Entscheidungen, die im neueren Film in die Hände der Frauen übergehen, in der die Männer also *entmacht* und *marginalisiert* werden? Es mutet eigenartig an, dass sich Spuren dieser feministischen Verlagerung der Macht selbst im konventionellen Hollywood-Film finden. In Chris Columbus' *NINE MONTHS* (NEUN MONATE, USA 1995) sind die Machtverhältnisse schon gleich zu Beginn des Films geklärt: Die Frau diktiert die Bedingungen; der Mann muß sich entscheiden - und ist dabei unfrei, weil er die Frau nicht bekommt, wenn er das Kind nicht akzeptiert. Formal steht er unter der Bedingung der Erpressung, in der Sexualität und Begierde funktionalisiert sind. „Familie“ steht außerhalb seiner Vorstellungen - es ist die Frau, die den

Übergang von der Paar- zur Familienstruktur diktiert. Der Mann ist weder willens noch fähig, diesen Schritt von sich aus vorzunehmen.

Gerade *NINE MONTHS* zeigt deutlich, dass die Entmachtung der Männer eine Antwort der Frauen auf die konsumistische Einflußnahme auf den Lebenslauf ist. Die hier *Paarphase* genannte Zeit des Lebens - die Zeit zwischen Pubertät und 35, zwischen Schule und erstem Kind - steht ganz unter den Vorzeichen einer Lebensweise, die auf die Nutzung der kommerziellen Möglichkeiten der Freizeit, der Vergnügung und der Bildung ausgerichtet ist. Der Lebensmittelpunkt wird außerhalb des sozialen Netzes gesucht, die Leitdevise des „Consumo, ergo sum“ weitgehend umgesetzt. Das gute Leben vollendet sich im Verbrauch, ein weiterer Sinn-Horizont des individuellen oder sozialen Lebens spielt keine Rolle. Der Genuss im Moment ist die Vollendung der Lust und ein Äquivalent des Sinns. Der Protest der Frau gegen diese Außensteuerung des Lebens des Paares eröffnet den Film: *Sie* erläutert, daß es ihr um *intentionale* Dinge gehe, um elementare Orientierungen des Lebensentwurfs. *Er* protestiert. *Sie*: Die beiden Protagonisten seien glücklich, das Geld stimme, die Praxis des Mannes floriere. Aber sie sei dreißig und ihr „fehle etwas“. *Er* versteht nicht und ist unangenehm berührt. Der folgende Konflikt ist programmiert - natürlich wird *sie ihm* eröffnen, dass sie schwanger ist. Die Lebensform wird neu verhandelt werden müssen

Implizit spielt die kleine Szene auf eine globale und fundamentale *Gliederung der Lebensphasen* an, die so wohl neueren Datums ist (sich im Film erst der letzten zwei bis drei Dekaden nachweisen läßt) und eine vierphasige Grob-Stufung von Lebensthemen, Identitätskonzepten und Sozialformen vorsieht:

- nach der *Kindheit* und
- der eigentlichen *Pubertät* folgt
- eine *Paarphase* des Zusammenlebens;
- beendet wird dieser Reifungsprozeß vom Übergang in die eigentliche *Familienphase*, zu der dann auch Kinder zählen.

In *NINE MONTHS* ist die hier sogenannte „Paarphase“ eine Phase des Konsums, der Hingabe an Objekte wie Autos, dem Spiel mit *piercing* und anderen modischen Ausstattungen der eigenen Person und Körperlichkeit, der sozialen Praxis der „Party“ etc. Doch ist die konsumistische Grundorientierung der 20- bis 35jährigen durchaus kein auf diesen Film beschränk-

ter Sonderfall, sondern eine der großen Lifestyle-Differenzierungen vor allem der urbanen Bevölkerung - es hat sich ein *Adult-Markt* herausgebildet, der Markt der *thirtysomethings* hat sich von dem der eigentlichen Paarphase getrennt, ihr Leben ist der Stoff für ein eigenes Drama (die Serie gleichen Titels spricht dafür, dass es auch eine populäre Wahrnehmung der Besonderheiten, der Brüche und Unhomoheiten im Leben der Leute-über-dreißig gibt).

Jugend- und Familienphase sind keine Alternativen, sondern bauen aufeinander auf. Man kann die Lebensweise der Jugendphase als *Single* fortsetzen kann (mit sich entsprechend permanent verjüngenden Partnern und unter permanentem Sinnverlust, wie *NINE MONTHS* behauptet). Der Film problematisiert dieses alles nicht. Das ist nicht sein Anliegen. Er setzt es, weil es stereotype Ansichten der Realität sind. Der Film spielt mit Stereotypen. Darum ist er in manchem wie ein Thesenfilm zu untersuchen. In Thesen entwickelt er seine eigene Utopie des sozialen Lebens. Seiner These nach sind Single-Kulturen nicht lebensaltergebunden, sondern basieren auf der freien Wahl der Lebensrolle, auf rascher Veränderung der Sozialbeziehungen etc. In *NINE MONTHS* sind es vor allem die Momente „Unstetigkeit“ und „Lust“, die die Lebenspraxis des Alleinlebenden ausmachen: Die *Unstetigkeit* des Lebenswandels, die Veränderbarkeit der Beziehungen und der Partner ist dem Mann in der Vaterrolle nicht mehr möglich. Vielmehr scheint es nötig zu sein, Stetigkeit, Konstanz, Dauerhaftigkeit und Kontinuität herzustellen. Soziale Beziehungen sind nicht länger Gegenstände erprobenden Verhaltens, sondern verlangen eine finale Bindung an einen Geschlechtspartner. Das Beziehungsverhalten selbst ist nach dem Verlassen der Single-Lebensform intentional nicht mehr durch *Lustzentrierung* gekennzeichnet, sondern fußt auf anderen Bindungswerten - Verantwortung, Substitution von Sexualität durch Zärtlichkeit, allgemeine Sensibilität.

Das Lebenslaufmodell aus *NINE MONTHS* ist koordiniert mit einem Modell der sich verändernden Sozialformen, die wiederum weit über den Film hinausweist: Die *Aufgliederung der sozialen Welt der Familien in die Männer- und die Frauensphäre* transformiert das Paarmodell des Lebens nämlich in eine ganz andere Sozialform. Unter anderem entsteht darin eine partiale Öffentlichkeit, die ganze Themenkomplexe aus dem Paarbereich in den Bereich der Gendersphären verlagert und sie dort neu ordnet.

Wenn die Erstschwangerschaft bekannt wird, zu einer öffentlichen Tatsache wird, erfolgt eine Beglückwünschung - die „neuen Eltern“ werden in der „Welt der Erwachsenen“ durch andere begrüßt, die schon den Übergang vollzogen und Kinder bekommen haben. Der Film zeigt den Übergang sehr deutlich, indem das Paar sofort nach Bekanntgabe der Schwangerschaft geteilt wird und sich zwei geschlechtergleiche Gruppen bilden. Die Geschlechtersphären sind zugleich der Raum, in dem intime „Fachgespräche“ geführt werden können. Die Geschlechtersphären sind selbst wieder pädagogische Felder - es geht um Einweisung, Weitergabe von Wissen und Vermittlung von Erfahrung, aber auch um eine kollektive Technik der Problembearbeitung. Besonders auffallend ist der Übergang in die neue Regulierung von Themen und Vertraulichkeiten im Falle der Beziehungskrise, weil der Beziehungskonflikt nun auf dem kollektiven Hintergrund der Solidarität der Geschlechtsgeossen verhandelt wird.

6. Modernität, Konservatismus, die Rolle des Ichs

Eine wertkonservative Haltung findet sich in vielen Beispielen, die auf eine Diskussion emanzipativer Möglichkeiten der Integration von Beruf und Familie verzichten. Die Rolle der Mutter, die beim Kind bleibt, wird als fast natürliche Bestimmung angesehen [3]. Gleichwohl wäre es eine Fehlannahme, das Motiv der Schwangerschaft als *per se* wertkonservative Argumentationsfigur anzusehen, die die Geltung der traditionellen familialen Geschlechtsrollen gegen alle neueren Entwicklungstendenzen beschwört. Gerade die neuesten Filme des Stoffes setzen das Recht das Kindhaben als Recht auf den eigenen Körper gegen alle Zwänge der Umwelt. Ist die oben *Paarphase* genannte Lebensform nicht allein lust- und genußorientiert, also von einem eher *hedonistischen* Lebensvollzug geprägt, zeigt sie sich auch als dominant *konsumistische* Lebensorientierung. Der Verzicht auf familiäre, Generationen übergreifende Infrastrukturen des alltäglichen Zusammenlebens ist zugleich ein Zugeständnis an die Erfordernisse eines entwickelten Kapitalismus und durchaus als Unterwerfung individuellen Lebens unter die Konditionen der Warengesellschaft anzusehen. Das Schwangersein steht der Freizügigkeit des Konsums deutlich entgegen und trägt in den Filmen heute darum auch Spuren einer Auseinandersetzung mit der konsumistischen Wirklichkeit in sich.

In Stephen Frears' in Dublin spielendem Film *THE SNAPPER* (Großbritannien 1993) ist eine 20jährige Arbeitertochter schwanger geworden - und stößt ihre ganze Umgebung vor den Kopf. Sie verschweigt den Namen des Vaters - aus Scham, wie sich später herausstellt, weil die Schwangerschaft ein pures Versehen ist, ein unsinniger und besinnungsloser Beischlaf während eines Sportfestes. Und die junge Frau verweigert zudem gegen alle Vernunftgründe die Schwangerschaft, trägt das Kind aus, so am Ende die Solidarität des eigenen Vaters und der Familie wiedergewinnend. Die Entscheidung zum Kind ist eine Entscheidung zum eigenen Leben, eine Auflehnung gegen das Diktat der vernünftigen Gründe. Ein konsumistisches Leben in Reichtum ist sowieso kaum zu erreichen, dieses zu erwarten wäre reine Illusion. Der Reichtum der kleinen Leute (hier der Arbeiter, die in kinderreichen Familien und äußerst beschränkten Wohn-Bedingungen leben) ist die Erfahrung des eigenen Leibes und die soziale Nähe der anderen. Die junge Frau setzt Selbstbestimmung durch, indem sie das Recht auf den eigenen Körper gegen alles andere zur Geltung bringt - gegen den Widerstand der Eltern und das Gerede der Nachbarn, aber auch gegen die auf das eigene Schicksal bezogene Alltagsrationalität. Schwanger zu sein, scheint an ihrem Verhalten eine Elementar-Form des Protests und des Widerstandes gegen ihre Umwelt, gegen die Rahmen der Vernünftigkeit, gegen die Erfordernisse des Systems. Modernität des Lebens und Ich-Anspruch geraten in offenen Konflikt - und die scheinbar wertkonservative Entscheidung zur Schwangerschaft tritt in einen ganz anderen Begründungszusammenhang, schützt das Ich paradoxerweise gegen die Funktionalisierung durch das System.

Filme setzen sich mit jenen Annahmen auseinander, die die Formen der Normalität bestimmen. Sie beziehen sich auf jene, spiegeln sie, reflektieren sie, spielen mit ihr. Filme antworten auf zeitgenössische Alltagswelten, hatte ich eingangs gesagt, und können darum als seismographische Instrumente von Zeitgenossenschaft gelten - weil sie den Bezug zu jenen Annahmen, die als normal, verbindlich und wirklich angesehen werden, mit den Zuschauern teilen. Gerade darum ist in Frears' Film die Schwangerschaft der jungen Frau als ein Akt der Auflehnung gegen die Diktatur der Normalität lesbar, als Mittel, außerhalb der gewohnten und ritualisierten Formen Selbstbestimmung und authentische Selbsterfahrung zu organisieren. Noch vor zwanzig Jahren war die *ungewollte Schwangerschaft* ein Motiv, das

die Abtreibung als Form des Widerstandes und der Auflehnung gegen die Entmündigung der Schwangeren, gegen ihre Unterwerfung unter ein moralisches und patriarchalisches Diktat durchbuchstabierte. Die Horizonte und die Bedeutungen der Schwangerschaft haben sich verschoben - bis zu der fast aberwitzigen Verkehrung der Verhältnisse in Frears' *THE SNAPPER*: Abtreibung wäre Unterwerfung unter eine technokratische und am Ende konsumistische Lebens- und Verhaltenserwartung - Schwangerschaft dagegen der Versuch, das Besitzen des eigenen Leibes gegen alle diese Rahmen durchzusetzen.

Anmerkungen

[1] Zusammenfassend zur Foucaultschen Linie der Diskursanalyse vgl. Frank 1988; zur textlinguistischen Tradition vgl. van Dijk 1985.

[2] Der Stoffbereich von *Schwangerschaft und Geburt im Film* ist nicht einmal ansatzweise aufgearbeitet. Vgl. eher marginale Bemerkungen zur *ungewollten Schwangerschaft* im deutschen Film der fünfziger Jahre Reuter 1997, 33-36; zu den Images der *Hebamme* vgl. Kalisch/Kalisch/Scobey 1983; zur Problematik der *Abtreibung* vgl. den wichtigen und wegweisenden Artikel von Ursula von Keitz 1999; zur Bedeutung der Schwangerschaft im *Endzeitfilm* vgl. Krahl 1998, 1999, im *Horrorfilm* Pabst 1998.

[3] Die Entscheidung zum Kind und die Bereitschaft, Kinder als Lebens- und Alltagsmittelpunkt zu akzeptieren, scheint nach wie vor eher eine weibliche Lebensperspektive darzustellen. Die Shell-Studie *Jugend 2000* zeigte, dass die Werte der „Familienorientierung“ für junge Frauen über 22 zu dominierenden Leitvorstellungen des Lebens werden und dagegen die vorher gleichrangigen Werte der „Berufsorientierung“ deutlich zurücktreten; vgl. Fischer et alii 2000, 113ff, 343ff.

[4] Es sei aber darauf hingewiesen, daß in der Realität die Großeltern sehr viel intensiver in die Infrastruktur der Familie integriert sind, so daß ohne ihre Hilfeleistungen manche Familiengründung deutlich krisenhafter verlaufen müßte. Im Film dominieren aber die konflikthafter Fälle, was mit dem vorherrschenden Thema einer „Erzählung der Selbstbestimmung“ zusammenhängen mag.

[5] Ein anderes dramatisches Motiv, das die Geschlechterteilung der Geburtshelfer deutlich zeigt, ist die *Geburt am unpassenden Ort*: im Taxi, im Flugzeug oder im Omnibus wie in Buñuels *SUBIDA AL CIELO* (Mexiko 1952). In *THE THRILL OF IT ALL* (WAS DIESE FRAU SO ALLES TREIBT, USA 1962, Norman Jewison) kann der Arzt erst in letzter Sekunde einer Geburt im Stau zu Hilfe kommen. Eine Geburt im Taxi findet man noch in *HARRY AND SON* (HARRY & SON; USA 1983, Paul Newman).

[6] Ein Kuriosum am Rande: Derjenige, der Geburtshilfe leisten kann, ist oft ein Außenseiter, ein Besonderer. In *ROBIN HOOD: PRINCE OF THIEVES* (ROBIN HOOD - KÖNIG DER DIEBE, USA 1991, Kevin Reynolds) kann der maurische Freund Robin Hoods bei einer Geburt helfen, bei der sich "das Kind nicht gedreht hat" - mit einem erhitzten Messer bringt er einen Kaiserschnitt bei. Sind es gelegentlich alte

Frauen, die in die geheimen Künste der Geburtshilfe eingeweiht sind, sind es manchmal Medizinmänner (oder -frauen), ist es hier der morgenländische Gast, der eine medizinische Kenntnis hat, die über das normale mittelalterliche Wissen hinausgeht. Der Maure ist Mitglied einer "Hochmedizin-Kultur" - auch wenn der Film diesen Eindruck gleich wieder unterläuft: Im leisen Zwiegespräch mit Robin Hood gesteht der Maure ein, er habe das bislang auch nur ein paar Mal bei Pferden gesehen.

Literatur

Aden, Roger C. / Rahoi, Rita L. / Beck, Christina S. (1995) „Dreams are born on places like this“: The process of interpretive community formation at the FIELD OF DREAM sites. In: *Communication Quarterly* 43,4, pp. 368-380.

Denzin, Norman K. (1989) *The research act. A theoretical interpretation to sociological methods*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall.

Dijk, Teun A. van (1985) Discourse Analysis in (Mass) Communication Research. In: *Discourse and Communication. New Approaches to the Analysis of Mass Media Discourse and Communication*. Ed. by Teun A. van Dijk. Berlin/New York: de Gruyter, pp. 1-9 (Research in Text Theory. 10.).

Fischer, Arthur / Fritzsche, Yvonne / Fuchs-Heinritz, Werner / Münchmeier, Richard (Gesamtkonz. u. Koord.) (2000) *Jugend 2000. 1*. Hrsg. v. Deutsche Shell. Opladen: Leske + Budrich.

Frank, Manfred (1988) Zum Diskursbegriff bei Foucault. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann & Harro Müller. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 25-44.

Kalisch, Philip A. / Kalisch, Beatrice J. / Scobey, Margaret (1983) *Images of nurses on television*. New York: Springer.

Keitz, Ursula von (1999) Vom weiblichen *crimen* zur kranken Frau. Narration und Argumentation zu ‚Abtreibung‘ und ‚Vernichtung lebensunwerten Lebens‘ im Film

der Weimarer Republik und der NS-Zeit. In: *Verbrechen - Justiz - Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Joachim Linder u. Claus-Michael Ort. Tübingen: Niemeyer, pp. 357-386 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 70.).

Koch, Getrud (1996) *Kracauer zur Einführung*. Hamburg: Junius.

Krah, Hans (1998) Schwangerschaft und Geburt im Genre des Endzeitfilms - einige Thesen. In: *Medienwissenschaft / Kiel: Berichte und Papiere* 2, pp. 14-17.

--- (1999) Unterleibsgeschichten. Schwangerschaft und Endzeitfilm am Beispiel von *THE ULTIMATE WARRIOR* (USA 1975, Robert Clouse). In: *FFK 11. Dokumentation des 11. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums an der Christian-Albrechts-Universität Kiel, Oktober 1998*. Hrsg. v. Hans Krah, Eckhard Pabst u. Wolfgang Struck. Hamburg: Kovač, pp. 191-211 (Schriften zur Kulturwissenschaft. 29.).

Morley, David (1980) Text, Readers, Subjects. In: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies, 1972-1979*. London [...]: Hutchinson / Birmingham: Centre for Contemporary Cultural Studies, University of Birmingham, pp. 163-173.

--- (1996) Medienpublika aus der Sicht der Cultural Studies. In: *Die Zuschauer als Fernsehregisseure? Zum Verständnis individueller Nutzungs- und Rezeptionsmuster*. Hrsg. v. Uwe Hasebrink & Friedrich Krotz. Baden-Baden: Nomos, pp. 37-51 (Symposien des Hans-Bredow-Instituts. 14.).

Müller, Eggo (1993) "Pleasure and Resistance". John Fiskes Beitrag zur Populärkulturtheorie. In: *Montage/AV* 2,1, pp. 52-66.

Eckhard Pabst (1998) „They Came From Within“ - Schwangerschaft im Horrorfilm. In: *Medienwissenschaft / Kiel: Berichte und Papiere* 2, pp. 11-13.

Reuter, Martin (1997) *Ärzte im Bundesdeutschen [!] Spielfilm der Fünfziger [!] Jahre*. Alfeld: Coppi (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 55.).