

3. Bildungsprozesse fiktionaler Figuren im Film *Liebe* kartieren

Wie bereits angekungen (Kap. 1.1), macht die Darstellung von Bildung inklusive des Bildungsprozesses andere Medien und Materialien als die in der quantitativen und qualitativen Bildungsforschung üblichen erforderlich. Dies betrifft die weitreichende Frage, *ob* und *wie* sich transformatorische Bildungsprozesse und ihre singulären und kontingenten Verlaufsformen überhaupt *empirisch* übersetzen lassen (Koller 2012: 169; Kokemohr 2007). Das Medium Film bietet für dieses Problem zwar keine Patentlösung, erweitert aber Darstellungsmöglichkeiten.

Ausgehend von einer erweiterten Empirie, die sich nicht auf die quantifizierende Messung oder die hermeneutisch-interpretative Rekonstruktion beschränkt, lassen sich im Medium Film Bildung wie auch Bildungsprozesse verstärkt in Lebendigkeit, Bewegung oder Transformation befindlich beschreiben (Kap. 1.1). Filme ermöglichen es aufgrund ihrer spezifischen Medialität und Materialität, den dynamischen Transformationsprozess grundlegender Muster von Selbst- und Weltverhältnissen in räumlichen und zeitlichen Verhältnissen zu untersuchen (Sanders 2007: 211ff.). Filmbildungsforschung steht daher für den Versuch, Bildung über Kino- und Spielfilme zu untersuchen und als *Transformationsprozess* in Bewegung, Modulation und Variation zu verstehen und zu beschreiben (ebd.).¹

1 Das virtuelle Durchschnittsbild des Films ermöglicht es, Bildungsprozesse über koexistierende und heterogene Zeitverläufe zu untersuchen. Im Medium Film ist das gegenwärtige Filmbild untrennbar mit einem vergangenen und zukünftigen Filmbild verbunden, weshalb ausgehend von den heterogenen Zeitebenen Beschreibungen von Modulationen und Übergängen möglich werden: »Es gehört zum Film, diese Vergangenheit und diese Zukunft zu erfassen, die mit dem gegenwärtigen Bild koexistieren. Filmen, was *vorher* und was *nachher* kommt ...« (ZB: 57; Herv. im Orig.). Abweichungen und Differenzen bleiben daher untrennbar aufeinander bezogen. Die differenten Zeitebenen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft koexistieren nebeneinander, wodurch die für Bildungsprozesse typischen Übergänge, Transformationen und Variationen dargestellt werden können, ohne dass binäre oder negative Widersprüche konstruiert werden. Aus einer zeitlichen bzw. modulatorischen Perspektive lässt sich der transformatorische Bildungsprozess daher als Differenzierung der Differenz oder Modulation der Differenz (DW: 158-168) denken und nicht mehr statisch oder festgelegt als Differenz zwischen zwei festgestellten Zeitpunkten (Sanders 2007). Der filmische

Doch nicht nur die Untersuchung der spezifischen Machart von Filmen bzw. ihrer modulierenden Bildbildungsprozesse bietet Einblicke in das prozessuale bzw. transformatorische Bildungsgeschehen (Sanders 2020, 2007; Zahn 2012, 2009), sondern Kino- oder Spielfilme erweitern die Beobachtungs- und Darstellungsmöglichkeiten auch insofern, als sie es zulassen, Bildungsprozesse über die Verhaltensweisen und Interaktionen der Figuren bzw. Protagonisten filmisch zu untersuchen. Fiktionale Spielfilme sind daher ein empirisches Material, mit dem wesentliche Aspekte des transformatorischen und prozessualen Bildungsgeschehens in seiner Ereignishaftigkeit erforscht werden können, und zwar krisenhafte oder widerständige Alteritätserfahrungen, daran anschließende Reorganisationsprozesse und gegebenenfalls die Schöpfung von Neuheit als Ausdruck von Bildung (Koller 2007: 70f.; Kokemohr 2007). Dabei ist – wie oben erwähnt – prinzipiell ungewiss, ob und wie sich transformatorische Bildungsprozesse in ihrer Komplexität und Kontingenz überhaupt empirisch rekonstruieren lassen (Koller 2012: 169). Auch fiktionale Spielfilme und ihre Figuren können dieses Problem nicht zur Gänze lösen, sie erweitern aber die bestehenden Modi der Übersetzung und Beschreibung.

Jenseits einer textlich-linguistischen Erforschung von Bildungsprozessen über nachträgliche Narrationen oder biografische Erzählungen lässt sich im Film das konkrete, wenngleich künstlich und fiktional verfremdete Bildungsgeschehen über die gezeigte Lebenspraxis der Figuren in kürzeren und längeren *Lebensabschnittsphasen* beobachten. Das heißt, anhand der singulären Lebensläufe und -abschnitte der fiktionalen Figuren kommen Bildungsprozesse als Transformationen grundlegender Figuren der Selbst- und Weltverhältnisse (Kokemohr 2007: 69f.) in den Blick.

Derartige Bildungsprozesse lassen sich in Kinofilmen ausgehend von den in der Zeit sich verändernden bzw. kleine oder größere Abweichungen aufweisenden Lebens-, Verhaltens- oder Interaktionsweisen der fiktionalen Figuren erschließen. Spielfilme in ihrer Fiktionalität stehen so gesehen nicht außerhalb der Realität, sondern bieten ein Material, um soziale und gesellschaftliche Wirklichkeit zu untersuchen (Denzin 2007: 426f.). Durch die für sie typische fließende Grenze zwischen Faktizität und Fiktion können sie als ein Material aufgefasst werden, das die gesellschaftliche Erfahrung in verdichteter Form zur Darstellung bringt und damit auch ihre Untersuchung ermöglicht (Sanders 2007: 199).²

Prozess sich modulierender Filmbilder bietet folglich ein Modell, um transformatorische Bildungsprozesse in Modulation oder als permanente Umgestaltung in der Zeit dynamisch und in Bewegung zu untersuchen (Sanders 2020, 2007; Zahn 2012, 2009).

- 2 Auch für Deleuze handelt es sich bei Filmkunst bzw. Kino um eine Wissenschaft, die mithilfe von bewegten Bildern Raum- und Zeitverhältnisse untersucht (TG II: 271). Kino erforscht so gesehen Wirklichkeit und hilft, Wirklichkeit zu beforschen. Auch Haneke's Film *Liebe* spürt

Dennoch unterscheidet sich die filmische Beobachtung von Bildungsprozessen anhand der fiktionalen Protagonisten eines Spielfilms von herkömmlicheren Formen der Ethnografie. Der Vorteil, der mit einer (spiel)filmbasierten Beobachtung gegenüber konventionellen Formen teilnehmender oder nicht teilnehmender Beobachtung verbunden ist, besteht aber unter anderem darin, dass die Schauspieler die Kamera zum Verschwinden bringen. Weiterhin ermöglicht das Medium Film prinzipiell unendlich wiederkehrende Beobachtungen, ohne dass sich der Film bei der Betrachtung verändert. Und die direkte Darstellung von Zeit im Film gestattet es zudem, transformatorische Bildungsprozesse über *längere*, sich über Monate, Jahre oder gar Jahrzehnte erstreckende Zeit- und Lebensabschnitte zu untersuchen. Dies ist die Bedingung, um den langfristigen und unbestimmten Verlauf transformatorischer Bildungsprozesse, also die beginnende Bildung von Neuheit ausgehend von krisenhaften Reorganisationsprozessen, in den Blick bekommen und beschreiben zu können (Koller 2007: 70).³

Speziell der Film *Liebe* zeigt einen eher langfristigen Werdens- und Veränderungsprozess des sich im Ruhestand befindenden Musikprofessorenpaars Anne, gespielt von Emmanuelle Riva (1927–2017), und Georges, gespielt von Jean-Louis Trintignant (1930–2022). Dieser Prozess setzt infolge des unvorhersehbaren Eintritts einer Krankheit ein und scheint sich ungefähr über *ein Jahr* hinzuziehen.⁴ Er bietet daher ein geeignetes filmisches Beobachtungsfeld transformatorischer Bildungsprozesse im Zusammenhang eines Krankheitsverlaufs, die sich jenseits schulischer oder pädagogischer Institutionen vollziehen. Wie ich im vorherigen Teil gezeigt habe, ist für *Liebe* ein naturalistisches Kino bestimmend, das besonders den gesundheitlichen Verfallsprozess von Anne zum Gegenstand hat, der die Beziehung des Ehepaars belastet (Kap. 2.2). Dabei erschließen sich die spezifisch krankheitsbezogenen Bildungsprozesse durchaus schwieriger, da sie als

dem Lebensabschnitt eines älteren Ehepaars mit filmischen Mitteln nach und hilft uns daher, Werdens- und Bildungsprozesse zu untersuchen.

- 3 Bei transformatorischen Bildungsprozessen handelt es sich um zeitlich langwierige und ergebnisoffene Phasen im Leben, die durchaus auch scheitern oder paradox verlaufen können, insofern sich infolge von Krisen auch gewohnte Selbst- und Weltbezüge wieder einstellen können (Koller 2012: 169; Sanders 2007). Ob ein Bildungsprozess infolge von Krisen »gelingt«, also ansatzweise Neues entsteht, oder scheitert und gewohnte Selbst- und Weltbezüge wiederum Vorrang einnehmen, ist eine Frage, die sich erst nach einem längeren Zeitabschnitt beantworten lässt. Wie Koller (2012: 169) betont, gelingt es nur in seltenen Fällen, den Vollzug eines Bildungsprozesses tatsächlich zu rekonstruieren – zumeist kommen lediglich Bildungsanlässe und damit Chancen für mögliche Bildungsprozesse in den Blick.
- 4 Im Kammerspiel *Liebe* finden sich keine direkten Zeitangaben. Wie es für Aktionsbilder der kleinen Form typisch ist (Kap. 2.1), wird die Zeit vielmehr über kleine Veränderungen der Dekoration, der Fensterausblicke oder der Verhaltensweisen und Interaktionen der Figuren dargestellt. Laut der Auskunft von Haneke spielt die Handlung von *Liebe* aber in einem Zeitraum von einem Jahr (Cieutat/Rouyer 2013: 352).

zum fortschreitenden Verfall gegenläufige Bewegung eines Bewältigungshandelns unter Umständen neutralisiert werden (Sanders 2015a: 65).⁵ Der in *Liebe* dargestellte unvorhersehbare und zyklisch wiederkehrende Einbruch von Krankheit, die dadurch bedingten Reorganisationsprozesse wie auch die sich verändernden Deutungs-, Handlungs- und Lebensweisen der fiktionalen Figuren Georges und Anne bieten aber ein bewegliches Modell zur filmischen Untersuchung von transformatorischen Bildungsprozessen im speziellen Zusammenhang einer Krankheitsgeschichte. *Liebe* mit seiner eher »didaktischen« bzw. hermetisch dichten Komposition der Filmbilder (Kap. 2.3) lädt uns so gesehen ein, den singulären Bildungsverläufen der Filmfiguren zu folgen, obgleich sich – wie in der nachfolgenden Untersuchung zu sehen sein wird – auch paradoxe und widerstreitende Momente ereignen, die Impulse zum Weiterdenken der bisherigen Annahmen bieten. Bestenfalls legt die filmische Untersuchung von Bildungsprozessen in *Liebe* damit auch ein *problematisierendes* bzw. widerständiges Potenzial frei, um die Grenzen bisheriger Setzungen zu erkunden (Schäfer 2013: 545).

Die Annäherung an die komplexen und kontingenten krankheitsbezogenen Bildungsprozesse im Film *Liebe* erfolgte dabei im Forschungsprozess zunächst über eine händische Kartierung, bei der den Abweichungen der Verhaltensweisen und Interaktionen der Figuren Georges und Anne im Zeitverlauf des Films gefolgt wurde. Da Verläufen von Bildung, wie auch Sabisch (2018: 21f.) aufzeigt, scheinbar nicht zwingend eine entwicklungslogische Kontinuität eigen sein muss, galt es zunächst, den diskontinuierlich auftauchenden Ereignissen bzw. Abweichungen im Filmverlauf nachzuspüren. Dabei erschlossen sich in der bildhaften Darstellung bzw. Übersetzung der Filmsequenzen von *Liebe* zunächst vage und unstete Zyklen, in denen auf die wiederkehrenden krisenhaften (Krankheits-)Ereignisse Phasen der Reorganisation bzw. Bewältigung und der ansatzweisen Bildung von Neuheit folgen (Abb. 1).

So gelang es, sich zunächst auf einer eher bildhaften Darstellungsebene dem kontingenten und zyklisch wiederkehrenden Verlauf der Werdens- und Bildungsprozesse nicht identifizierend, sondern eher beschreibend anzunähern. Dies ging aber auch mit dem Problem einher, die vielfältigen Bezüge zwischen den Filmbildern von *Liebe* wiederum in eine lineare Textform zu überführen. Wie im nachfolgenden Teil der Untersuchung deutlich wird, war das Übertragen der vielschich-

5 Erziehungswissenschaftliche Studien zeigen, dass sich der Eintritt und insbesondere die Bewältigung von Krankheit als Lern- oder Bildungsprozess verstehen lässt (Seltrecht 2007). Auch Untersuchungen zum Erleben und zur Bewältigung von chronischen Krankheiten verdeutlichen, dass dieser trajektorische Prozess der zyklisch wiederkehrenden Umgestaltung der Lebens-, Selbst- und Weltbezüge als Lern- und Bildungsprozess übersetzt werden kann (Corbin/Strauss 2004).

Vermögensgraden im Sinne eines wiederkehrenden und unabgeschlossenen Übergangs von passiven Affekten als reaktives Erleiden der Krankheit und Ausdruck von Vermögensminderung zu aktiven Affekten als zeitweise aktive Gestaltung und Bewältigung der Situation, wie sie eher für Vermögenssteigerung steht (S: 194).⁷ Die Beschreibung des unabgeschlossenen, oszillierenden und unbestimmten Übergangs von passiven zu aktiven Affekten bzw. von Reaktivität zu Aktivität ermöglicht es bestenfalls, die Intensitäten und die Lebendigkeit der transformatorischen Bildungsprozesse in dem im Film *Liebe* dargestellten Lebensabschnitt der fiktionalen Figuren Georges und Anne zum Ausdruck zu bringen. Auch hier geht es zunächst nur um den Versuch, auf komplexere Beschreibungen bzw. Narrative hinzuarbeiten, die die Lebendigkeit der Bildungsvollzüge *weniger* stark überformen.

Dabei werden die transformatorischen Bildungsprozesse in *Liebe* sowohl anhand der abweichenden Verhaltensweisen und der Zustandsänderungen von Georges und Anne untersucht als auch anhand abweichender Interaktionen *zwischen* den Figuren. Ambulante oder mindere Wissenschaft folgt den zyklisch wiederkehrenden, dynamischen Abweichungen der singulären Verhaltens- und Handlungsweisen der Filmfiguren genauso wie den andauernden Modifikationen der interaktionellen Verhältnisse zwischen ihnen. Wie demonstriert wird, werden Bildungsprozesse zudem an veränderten Modi der Konversation und des Sprachgebrauchs ersichtlich. Neben der beschreibenden Darstellung der Verhaltensweisen und Interaktionen in den Filmsequenzen beziehe ich mich daher bei meiner Analyse des Tonfilms *Liebe* hin und wieder auf den französischen Originalton.⁸

Die Lebendigkeit und die Intensitäten der in Transformation befindlichen Bildungsprozesse erschließen sich in Ansätzen ausgehend von den sich in der Zeit verändernden Verhaltensweisen und Interaktionen der fiktionalen Figuren. Diesen unbestimmten und diskontinuierlichen Abweichungen wird in den 61 episodischen Filmsequenzen von *Liebe* gefolgt und es werden Karten der Spaltungs- und Zerstreuungsprozesse angefertigt.⁹

7 Markieren passive Affekte im Sinne Spinozas (2012: 184ff.) entsprechend unsere Unvollkommenheit und eine Verminderung der Handlungsmacht, etwa bei Leid und Krankheit oder beim reaktiven Befolgen sozialer Konventionen, stehen aktive Affekte für die relative Erweiterung der Handlungsspielräume und Handlungsmacht (Röllli 2018: 114f.).

8 Die Originalsprache von *Liebe* ist Französisch. Falls es für den Sinnzusammenhang erforderlich ist, weiche ich von der Übersetzung der deutschen Untertitel ab. Bei direkten Zitaten von Redewendungen aus dem Film wird zudem in Klammern die französische Ausdrucksform angegeben.

9 Wie im vorherigen Teil orientiere ich mich bei der Untersuchung der Bildungsprozesse der fiktionalen Figuren in *Liebe* an Hanekes (2012) Unterteilung des Films in 61 Episoden bzw. Filmsequenzen. Diese Gliederung stellt nur eine mögliche Einteilung dar, es wären auch andere möglich, beispielsweise könnte man über einzelne Einstellungen vorgehen. Für die nachfolgende Untersuchung wird Hanekes Unterteilung übernommen, da auf diese 61 Filmsequenzen im Verlauf der Analyse immer wieder eingegangen wird. Durch die Bezifferung

Bei der Kartierung filmischer Bildungs- und Werdensprozesse handelt es sich um eine Praxis, die über das reine Sehen und das identifizierende Wiedererkennen der Filmsequenzen hinausgeht, indem das virtuelle Durchschnittsbild zu erhalten bzw. kartierend zu dokumentieren versucht wird. Es gilt folglich, Setzungen immer wieder offenzuhalten, Bezüge herzustellen und umzuformen, um so der *Veränderung*, die in *Liebe* zwischen den Figuren stattfindet, Ausdruck zu verleihen. Statt einer theoriegeleiteten Identifikation oder hermeneutisch-reflexiven Interpretation von Bildungsprozessen ist mit der ambulanten Praxis, den kontingenten Abweichungen im gefilmten Lebensabschnitt der Figuren in *Liebe* zu folgen, eine experimentelle Beschreibung der Funktionsweise gemeint. Das Erklären des Was und Warum weicht beim Kartieren dem Ansinnen, zu zeigen, *wie* und *wodurch* sich das singuläre Bildungs- und Transformationsgeschehen der Figuren Georges und Anne in *Liebe* entfaltet.

3.1 Krankheit und Reorganisation der Ehebeziehung (Seq. 1-18)

Liebe beginnt mit dem Ende des filmisch erzählten Geschehens: In der ersten Filmsequenz ist zu sehen, wie die Tür zur Wohnung des Ehepaars Georges und Anne gewaltsam aufgesprengt wird (Seq. 1, 00:01:03-00:02:28). Ein Kriminalbeamter, zwei Polizisten und mehrere Feuerwehrleute dringen in die Wohnung ein und finden Anne tot im Schlafzimmer, während Georges nicht in der Wohnung aufzufinden ist.

Nach der Einblende des Filmtitels »Liebe« (Seq. 2, 00:02:28-00:02:34) sieht der Zuschauer einen Konzertbesuch des Musikprofessorenpaars Georges und Anne (Seq. 3, 00:02:34-00:04:32). Sodann wird gezeigt, wie das Ehepaar nach dem Konzert den ehemaligen Klavierschüler von Anne Alexandre, gespielt von Alexandre Tharaud (geb. 1968), beglückwünscht (Seq. 4, 00:04:32-00:05:03) und sich anschließend im Linienbus auf dem Heimweg vom Konzert befindet (Seq. 5, 00:05:03-00:05:26).

Georges und Anne kommen nach dem Konzert in ihrer Wohnung an und bemerken an der geöffneten Tür Spuren eines Einbruchsversuchs (Seq. 6, 00:05:26-00:07:01). Sie betreten die Wohnung, legen ihre Mäntel ab und unterhalten sich über das ungewöhnliche Ereignis des Einbruchs. Während sich Anne für die Nacht zurechtmacht und ihre Angst und ihr Unbehagen schildert, dass jemand bei ihnen einbrechen könnte, geht Georges in die Küche, um noch ein Glas Wein zu trinken, und beschwichtigt Anne anschließend, dass sie sich den Spaß nicht verder-

der Filmsequenzen wird es zudem der Leserin und dem Leser erleichtert, Bezüge zu vorherigen (Teil 2) und nachfolgenden Teilen der Untersuchung (Teil 4-6) herzustellen. Zur Orientierung wird darüber hinaus der Time Code angegeben (00:00:00-01:59:39).

ben lassen solle und er am nächsten Tag den Concierge anrufen werde. Die unvorhersehbare Abweichung des Einbruchsversuchs wiederholt sich in der nachfolgenden Filmsequenz in einer Abweichung in den Schlafgewohnheiten Annes (Seq. 7, 00:07:01-00:07:22). Zu sehen ist, wie sie vermutlich aus Angst vor einem weiteren Einbruchsversuch in der Nacht wach im Bett sitzt. Auf Georges Frage, ob etwas sei, antwortet Anne, dass nichts sei.

In der anschließenden Sequenz zeigt der Film, wie das Ehepaar am Morgen danach frühstückt (Seq. 8, 00:07:22-00:15:10). Die Abweichung der Nacht zuvor mündet auch hier in neue Abweichungen: Die gewöhnlichen Routinen des Frühstücks werden aufgrund eines kurzzeitigen Bewusstseinsverlusts von Anne unterbrochen. Sie sitzt plötzlich regungslos am Tisch und reagiert nicht mehr auf die Ansprachen von Georges. Georges fragt wiederholt, was mit ihr los sei, aber Anne blickt nur starr und regungslos auf den Tisch vor sich. Wie der Film später deutlich macht, handelt es sich bei dem unvorhersehbaren Geschehen um Absenzen eines Schlaganfalls. Die unerwartete Abweichung des Einbruchsversuchs (Seq. 6) wiederholt sich bei Anne mithin als Krankheitsanzeichen eines Schlaganfalls (Seq. 8). Während Georges aufsteht, um Hilfe zu holen, erwacht Anne, kann sich aber an nichts erinnern, woraufhin beide darüber streiten, was passiert sei. Beide versuchen, die vergangene Situation zu rekonstruieren, aber Anne kann nur einen Teil von Georges' Schilderung nachvollziehen. Georges schlägt deshalb vor, den Hausarzt anzurufen, was Anne trotz ihres Zustands nicht möchte. Sie beharrt darauf, dass es ihr gut gehe und nichts passiert sei. Von daher lehnt sie erneut Georges' Vorschlag ab, den Hausarzt anzurufen. Als sie daraufhin ansetzt, sich Tee einzugießen, ist zu sehen, wie sie mit zitternden Händen die Teekanne hält und den Tee auf die Untertasse gießt, was den Schluss nahelegt, dass entgegen Annes Ansicht Anzeichen für eine Krankheit beobachtbar sind.

In der nachfolgenden Sequenz ist die verlassene Wohnung des Ehepaares bei Nacht zu sehen (Seq. 9, 00:15:10-00:15:35). Das Küchengeschirr vom Frühstück am Morgen steht noch auf dem Tisch, aber niemand ist anwesend. Daraufhin wird eine im Salon erfolgende Unterhaltung von Georges mit seiner Tochter Eva, gespielt von Isabelle Huppert (geb. 1953), gezeigt, Anne ist weiterhin abwesend (Seq. 10, 00:15:35-00:19:43). Eher beiläufig erfährt der Zuschauer, dass Georges und Anne zuvor in der Klinik waren, die Ärzte eine verstopfte Halsschlagader diagnostiziert haben und die von diesen angeratene Operation trotz geringen Risikos gescheitert ist. Die konventionelle oder passive Reaktion, Hausarzt und Klinik zu konsultieren, führt zu keiner Lösung des Problems (Seq. 8), sondern zu einer weiteren Abweichung in Form der Verschlechterung des Gesundheitszustands von Anne.

Anschließend sieht man, wie ein elektrisch verstellbares Pflgebett im Schlafzimmer aufgebaut wird (Seq. 11, 00:19:43-00:20:24) und Anne, im Rollstuhl sitzend und halbseitig gelähmt, aus der Klinik heimkehrt (Seq. 12, 00:20:24-00:24:45). Die Begleiter aus der Klinik und der Concierge, gespielt von Ramón Agirre (geb.

1949), verlassen anschließend den Raum. Anders als bei den Interaktionen nach der Heimkehr vom Konzert zuvor (Seq. 6) schweigen Georges und Anne zunächst. Anne bittet daraufhin Georges, sie im Rollstuhl in den Salon zu fahren. Nachdem Georges ihr aus dem Rollstuhl in den Sessel geholfen hat, weist sie ihn verärgert dafür zurecht, dass er den Arzt und die Klinik konsultiert hat (Seq. 8). Sie verbietet ihm jegliche Erklärungen dafür und nötigt ihm das Versprechen ab, dass er sie nie wieder in die Klinik bringt.

Die Krise der passiv erlittenen Krankheit geht bei Anne in der Folgezeit mit Änderungen ihres kommunikativen Verhaltens einher. War zuvor zu sehen, wie sie den Vorschlägen von Georges nach anfänglicher Verweigerung eher passiv folgt und Georges daraufhin den Hausarzt und die Klinik konsultiert (Seq. 8, 9), ist nun zu beobachten, wie sie ihr Anliegen, dass er sie nie wieder in eine Klinik bringen möge, aktiv und vehement vorbringt und durchsetzt. Sie trotz dem konsterniert reagierenden Georges dabei das Versprechen ab, sie nie wieder in eine Klinik zu bringen. Sie fragt: »Versprichst du's mir?« (frz. Tu me promets?), und verwehrt sich gegen eine Entgegnung seinerseits: »Sprich nicht! Und erkläre nichts! Bitte!« (frz. Ne parle pas! Et explique rien! S'il te plaît!). Auch auf Georges' fragende Ausflüchte, was er ihr sagen solle, entgegnet sie bestimmend, dass er einfach »nichts sagen soll« (frz. Rien! Tu dis rien!).

Einsetzende Bildungsprozesse als Transformationen der Selbstverhältnisse drücken sich bei Anne so gesehen als Umkehrung oder Erweiterung von Haltungen und Verhaltensweisen aus. Anders als zuvor ist sie nicht mehr bereit, eher konventionellen Reaktionsmustern passiv zu folgen, und versucht, mögliche weitere Einweisungen in die Klinik zu verhindern. Die krankheitsbedingte Krise und der körperliche Verfall von Anne führen zu einer Selbstbehauptungspraxis, zu aktiver Widerständigkeit sowie einem beginnenden Autonomiestreben gegenüber Georges. Infolge der Krisenerfahrung entsteht im Bildungsprozess von Anne gegenüber ihrem Ehemann Georges in Gestalt der relativen Autonomie und der Erweiterung von Freiheitsgraden so gesehen ansatzweise Neues.

Die aktive Selbstbestimmung ihrerseits ist auch mit Veränderungen in den Interaktionen des Ehepaares verbunden. Die Transformationen des Selbstverhältnisses von Anne sind nicht von Abweichungen bzw. Modifikationen der interaktiellen Verhältnisse zwischen Georges und Anne zu trennen. Transformative Bildungsprozesse werden von intensiveren Selbst- und Weltbeziehungen begleitet, wie sie sich zwischen den Ehepartnern Georges und Anne in Form des aktiven Widerstreits manifestieren. Anders als in den kommunikativen und interaktiellen Gepflogenheiten, die noch in den vorangegangenen Filmsequenzen beobachtet werden konnten (Seq. 6-8), wird im aktiven Widerstreit die Differenz der beiden autonomen und selbstbestimmten Personen Georges und Anne erneuert. Der infolge der Krankheitskrise in Gang gesetzte Bewältigungs- und Reorganisationsprozess geht auch ansatzweise damit einher, dass sich die institutionalisierte

Ehebeziehung unter Abweichung wiederholt bzw. transformiert und mutiert. Die Beziehung zwischen Georges und Anne durchläuft so gesehen eine Modifikation und wird im Widerstreit intensiver, da die Divergenz der autonomen Personen zeitweise erneuert wird.

In der nachfolgenden Filmsequenz wird gezeigt, wie Georges der halbseitig gelähmten Anne abends ins Bett hilft und ihr aus dem Salon ein Buch zum Lesen holt (Seq. 13, 00:24:45-00:27:42). Beide sind gelöst und guter Laune sowie zu Scherzen über ihre altersbedingten und körperlichen Gebrechen aufgelegt. So entgegnet Anne dem besorgt dreinschauenden Georges durchaus selbstironisch, dass er nicht die »ganze Zeit Händchen halten muss« (frz. *Me tenir la main tout le temps*) und sie sich durchaus selbst beschäftigen könne. Er solle auch kein schlechtes Gewissen haben und sie im Schlafzimmer allein lassen, sie würde weder »verschwinden« (frz. *décamper*) noch »zusammenbrechen« (frz. *je m'effondre*). Als Georges sich schließlich aufrafft zu gehen, fragt Anne unvermittelt nach dem neuen Buch von Harnoncourt. Georges geht daraufhin in den Salon, sucht das Buch und kommt erst nach einer Weile mit dem selbstironischen Kommentar zurück, dass nichts über ein brillantes bzw. »altersschwaches Gedächtnis« (frz. *mémoire affaiblie*) gehe. Anschließend schickt Anne Georges mit der Aufforderung, dass er sich um sich kümmern möge und ihr »nicht zuschauen soll, wie sie das Buch hält« (frz. *comment je tiens le livre*), wieder in den Salon.

Das humorvolle, harmonische und vertraute Miteinander der Figuren weicht wiederum vom vorangegangenen Streit ab (Seq. 12). Im Gegensatz zur konventionellen Routine des getrennten Zubettgehens (Seq. 6) werden im Zubettbringen neue und intensivere Bindungen zwischen Georges und Anne beobachtbar. Georges als derjenige, der in der neuen Sorgebeziehung als der Pflegende fungiert, widmet sich mit einer anderen Aufmerksamkeit der Gepflegten, als dies in den routinierten Interaktionen zuvor der Fall war (Seq. 6-8). Zwischen beiden lässt sich ein beginnender Prozess der Bewältigung der passiv erlittenen Krise der Krankheit, Lähmung und Pflegebedürftigkeit Annes ausmachen, der mit einer aktiven Gestaltung der Situation verbunden ist und eine weitere Reorganisation der Ehebeziehung umfasst. Dies zeigt sich insbesondere an der veränderten Konversationsform, also dem selbstironischen Ton des Paares im Umgang mit Krankheit und Gebrechen, der darauf hindeutet, dass es beiden bereits ansatzweise gelingt, sich selbst und ihren Problemen anders zu begegnen. Ironie als Form der Selbstdistanzierung lässt sich so als Anzeichen einer beginnenden Veränderung der Selbstbezüge lesen.

Der Bewältigungs- und Transformationsprozess des Ehepaares äußert sich auf der Seite von Georges auch in der Übernahme neuer Aufgaben in der Pflege und im Haushalt. Man sieht in der anschließenden Filmsequenz, wie Georges die von der Frau des Concierge, gespielt von Rita Blanco (geb. 1943), besorgten Einkäufe in der Küche entgegennimmt und bezahlt (Seq. 14, 00:27:42-00:28:55). Auch die nachfol-

gende Sequenz, die Georges' pflegerische Unterstützung der halbseitig gelähmten Anne beim Toilettengang zeigt, ist Ausdruck von Abweichungen in den interaktionalen Verhältnissen des Ehepaares (Seq. 15, 00:28:55–00:29:55). Wurde die gelähmte Anne zuvor nur dabei unterstützt, sich im Raum fortbewegen zu können (Seq. 12, 13), betreffen die Hilfeleistungen nun auch den intimen und schambehafteten Bereich des Toilettengangs. Der aktive Reorganisations- und Transformationsprozess des Ehepaares wird über andere, abweichende Aktivitäten und neue Funktionen offenbar und drückt auch intensivere Beziehungen im Zuge der Krankheitsbewältigung aus. Die erweiterten oder auch neuen Interaktionen des Ehepaares und die neuen Aufgaben von Georges im Haushalt stehen so gesehen für veränderte Selbst- und Weltbezüge und eine aktive Gestaltung der Lebenspraxis infolge passiv erlittener Krankheitsfolgen. Derartige schöpferische Bildungsprozesse zur Bewältigung einer krankheitsbezogenen Krise sind angesichts des fortbestehenden körperlichen Verfalls und der Pflegebedürftigkeit schwerer zu erkennen.

Transformationen der Selbst- und Weltverhältnisse im Kontext dieses Reorganisationsprozesses durchziehen auch die nachfolgende Filmsequenz, da es nun – anders als zuvor (Seq. 7) – Georges ist, der nachts sorgenvoll wach liegt und auf die Atmung der schlafenden Anne achtet (Seq. 16, 00:29:55–00:30:33). Gleichermaßen weist die darauffolgende Sequenz, die zeigt, wie Georges und Anne am Küchentisch zu Mittag essen, im Verhältnis zur vorherigen Szenerie in der Küche (Seq. 8) Abweichungen in den Verhaltensweisen und Interaktionen auf, die die Transformation der Ehebeziehung und der Figuren in der Zeit greifbar machen (Seq. 17, 00:30:33–00:33:26). Anders als in der vorherigen Küchenszene, in der sich beide über das alltägliche Problem der Türreparatur verständigen (Seq. 8), geht es in der Konversation nun um Erinnerungen, unbekannte Geschichten und Unausgesprochenes. Georges berichtet Anne etwa von einer Begebenheit aus seiner Jugendzeit: So habe er einmal eine »Liebesgeschichte« (frz. *romance*) im Kino gesehen, und als er dem Nachbarsjungen diese Geschichte nacherzählt habe, sei er erneut von den Gefühlen übermannt worden, die er beim Sehen des Films gehabt habe, und habe »in Tränen« (frz. *en larmes*) auf dem Hof seiner Großmutter gestanden. Auf Annes Nachfrage, wie der Nachbarsjunge darauf reagiert habe, antwortet Georges, dass er sich nicht erinnern könne; er erinnere sich nur an das »Gefühl« (frz. *sentiment*), dass ihm sein Weinen peinlich war, er sich dagegen aber nicht habe erwehren können, da die beim Erzählen »wieder[ge]kehrten« (frz. *revenir*) Gefühle stärker ausgeprägt gewesen seien als beim Filmschauen. Darauf entgegnet Anne, dass die Geschichte »reizend« (frz. *mignon*) wäre, und fragt ihn, warum er sie noch nie erzählt habe. Anstatt ihr zu antworten, sagt Georges, dass er noch einige unbekannte Geschichten auf Lager habe, woraufhin Anne ironisch lächelnd einwirft, ob er in seinem Alter an seinem »Ruf« bzw. »Selbstbild« (frz. *image*) rütteln wolle. Georges entgegnet auf diese Frage selbstironisch, dass er sich davor hüten wolle, hält dann kurz inne und fragt seinerseits, was denn sein »Ruf« wäre, woraufhin

Anne zärtlich antwortet, dass er gelegentlich ein »Scheusal« (frz. *monstre*) wäre, aber sonst ganz »liebenswert« (frz. *gentil*).

Die einsetzenden Werdens- und Bildungsprozesse kommen so gesehen in der veränderten Konversation der Eheleute zum Ausdruck, die sich weniger um alltägliche und routinierte Gesprächsthemen (Seq. 8) dreht, sondern die Form eines feingeistigen und selbstironischen Austauschs über unbekannte Erinnerungen und persönliche Ansichten annimmt. Dies wird von beiden auch selbst reflektiert, da Anne das veränderte Gesprächsverhalten von Georges ironisierend direkt anspricht.

Durch den infolge der vorangegangenen Krise (Seq. 8-12) einsetzenden Bewältigungs- und Reorganisationsprozess der Figuren entsteht so gesehen zugleich Neues: Die alltäglichen Verhaltensweisen und Interaktionen wiederholen sich nur unter Abweichung, das heißt, sie modifizieren sich, mutieren und transformieren. Das Paar gewinnt neue Facetten dazu und auch die Lebensmöglichkeiten erweitern sich. Intensive und lebendige Bildungsprozesse gehen, wie bei Georges und Anne ansatzweise zu sehen ist, mit einer anderen Qualität des Selbst- und Weltbezugs einher, wozu interaktionelle Routinen und Gewohnheiten durchbrochen und aufgelöst werden müssen und das Bestehende im Kleinen erweitert werden muss. Die Abweichungen in den Interaktionen bzw. bei der Konversation am Küchentisch sind dabei Ausdruck einer transformierten Ehebeziehung und einer Lebenspraxis, die für Aktivität und Spontaneität steht.

In einer ähnlichen Weise steht die in der anschließenden Filmsequenz gezeigte therapeutische Gymnastik für neue Interaktionen des Ehepaares und ist Ausdruck einer aktiven Neugestaltung der Lebenspraxis nach dem passiv erlebten Krankheitseintritt (Seq. 18, 00:33:26-00:34:20). In den eigenständig in Angriff genommenen und gemeinsam von Georges und Anne durchgeführten medizinisch-prophylaktischen Übungen manifestiert sich mithin der aktive Bewältigungs- und Reorganisationsprozess des Ehepaares. Transformatorische Bildungsprozesse nehmen so betrachtet in der aktiven Steigerung des Tätigkeitsvermögens des Ehepaares trotz fortbestehenden körperlichen Verfalls Gestalt an.

In den zurückliegenden Filmsequenzen von *Liebe* lässt sich zwischen Georges und Anne neben dem passiv erlebten krisenhaften Bruch der Routinen (Seq. 8-11) als Ausdruck von Leid und passiven Affekten zugleich ein aktiver Bewältigungs- und Reorganisationsprozess beobachten, der mit aktiven Affekten, also der aktiven Steigerung des Tätigkeitsvermögens, verbunden ist (Seq. 12-18). Bildungsprozesse als Transformationen der Selbst- und Weltbezüge sind, wie bei Georges und Anne ansatzweise zu sehen ist, nicht vom erhöhten Intensitätsgrad einer gelebten Aktivität zu trennen, die über den passiven Vollzug bestehender Routinen hinausweist. Vielmehr werden bestenfalls Gewohnheiten aufgelöst und um neue bzw. intensive Verhaltensweisen und Interaktionen erweitert. Anders formuliert, sind einsetzende Bildungsprozesse eng mit der Erfindung und aktiven Erprobung neuer Le-

bensmöglichkeiten verbunden. Angesichts der passiv erlittenen Krankheitsfolgen und der andauernden Pflegebedürftigkeit sind diese Aktivitäten und Intensitäten transformierter Selbst- und Weltbezüge mit Blick auf *Liebe* aber schwieriger zu erkennen. Sie erschließen sich nur anhand relativer Veränderungen, feiner Zwischenstufen und fließender Übergänge. Wie ich im Folgenden darlege, existiert eine solche Steigerung des Tätigkeitsvermögens aber nur zeitweise und ist angesichts neuer Krisen und Zufälle des Lebens außerordentlich instabil und prekär.

3.2 Suizidversuch, Ohnmacht und wiederkehrende Reorganisationsprozesse (Seq. 19–34)

Im Anschluss an die im voranstehenden Abschnitt diskutierten Sequenzen zeigt der Film, wie Georges und Anne im Salon abends Zeitung lesen (Seq. 19, 00:34:20–00:36:18). Anne liest Georges aus einem Journal ihr Horoskop vor, was angesichts ihres gesundheitlichen Zustands komisch wirkt. Etwa rät das Horoskop unter dem Punkt »Fitness« dazu, sich mit Bewegungsübungen aufzulockern, um zu neuem Elan zu gelangen – was sich im Rückblick auf die therapeutische Gymnastik besonders ironisch ausnimmt (Seq. 18). Während Anne leicht amüsiert das Horoskop vorliest, ist Georges nicht zum Scherzen aufgelegt. Er hat keine Lust auf das Begräbnis eines gemeinsamen Freundes am nächsten Tag, an dem Anne aufgrund ihrer Krankheit nicht teilnimmt. Auf Annes Beschwichtigung, dass niemand Lust habe, zu einer Beerdigung zu gehen, erwidert Georges böse und lästernd, dass er etliche Freunde kenne, die durchaus gern zu Begräbnissen gehen würden. Auf Annes Frage, was er wohl sagen würde, wenn niemand auf seine Beerdigung gehen würde, entgegnet Georges wiederum zynisch: »nichts wahrscheinlich« (frz. Rien probablement). Das eher ironische und humorvolle Gespräch kippt anschließend und der Ton wird deutlich gereizter, als Anne sich erkundigt, ob Jeanne, die Frau des Verstorbenen, über ihre krankheitsbedingte Absage Bescheid wisse. Georges bejaht dies, woraufhin Anne genau wissen will, wie Jeanne auf die Nachricht der Erkrankung reagiert habe. Georges reagiert genervt und erzählt eher beiläufig, dass sie geschockt reagiert habe, es nicht habe glauben können und »sprachlos« (frz. rester sans voix) gewesen sei. Annes insistierende Nachfragen, wie sich das Gespräch mit Jeanne genau abgespielt habe, wiegelt Georges gereizt ab, indem er sagt, dass er sich nicht mehr genau erinnern könne. Er ergänzt zudem übel-launig, dass er seit Annes Erkrankung mit sehr vielen Leuten habe reden müssen. Anne versteht dies als Vorwurf und entschuldigt sich daraufhin bei Georges und schweigt. Georges sieht daraufhin seinen unpassenden Kommentar ein, entschuldigt sich bei ihr und sagt, dass es nicht »böswillig« (frz. méchant) gemeint gewesen sei, er aber wenig Sinn darin sehen würde, andauernd über die Erkrankung zu reden. Anne versteht diese Äußerung aber wiederum als Vorwurf ihr gegenüber und

fragt nun Georges, »ob sie andauernd darüber reden würde« (frz. *en parler tous le temps*), was er verneint und sich erneut entschuldigt.

War in den vorherigen Filmsequenzen ein aktiver Bewältigungs- und Reorganisationsprozess des Ehepaares auszumachen (Seq. 12-18), der sich vorzugsweise in veränderten bzw. verfeinerten Konversationsformen ausdrückte, haben in der eben dargestellten Unterhaltung, die in gereiztem Ton geführt wird und von Missverständnissen, Vorwürfen und Unausgesprochenem geprägt ist, wieder passive Affekte und Außenleitung Vorrang. Georges und Anne verstricken sich vor dem Hintergrund sozialer Zwänge zunehmend in gegenseitige Vorwürfe. Namentlich das auf dem Zusammenspiel von Unlust und moralischem Pflichtbewusstsein fußende Genervtsein von Georges, an der Beerdigung teilzunehmen, lässt sich als Ausdruck von Passivität, Reaktivität und Außenleitung im sozialen Milieu lesen. Auch Annes Vermeidungsverhalten, nicht auf die Beerdigung zu gehen, kann als Ausdruck von Scham, Unvermögen und Passivität gedeutet werden. Gesellschaftliche und milieubezogene Gepflogenheiten und Routinen wiederholen sich in den Interaktionen der Figuren so gesehen in Gestalt von moralischen Verpflichtungen und dem passiven Befolgen von Konventionen. Der Nachvollzug gesellschaftlicher Dogmen und transzendenter Werte in der Interaktion zwischen Georges und Anne ist aus dieser Perspektive Ausdruck heteronomer milieubezogener Selbst- und Weltbezüge, die eher für die passive und reaktive Reproduktion der bestehenden Wirklichkeit stehen. In den gekränkten und vorwurfsvollen Äußerungen der Figuren wird ihr vorübergehendes Unvermögen erkennbar, das Leben mit der Krankheit im Verhältnis zu den Freunden und dem sozialen Milieu aktiv und selbstbestimmt zu gestalten.

Die Krise dauert an und verschärft sich sogar: Georges kehrt am folgenden Tag von der Beerdigung zurück und findet Anne am offenen Fenster im Flur neben ihrem Rollstuhl sitzend vor; sie hat sich, als er auf der Beerdigung war, das Leben zu nehmen versucht und ist dabei gescheitert (Seq. 20, 00:36:18-00:42:13). Nachdem er ihr in den Rollstuhl geholfen hat, sagt sie unmissverständlich: »Entschuldige, ich war zu langsam« (frz. *Pardonne-moi, j'étais trop lente*). Georges will es nicht wahrhaben und wiegelt das Gesagte ab. Seine Beschwichtigungen erreichen aber auch hier Anne nicht und sie wünscht, in den Salon geschoben zu werden. Dort entgegnet Georges augenzwinkernd, sie sei »wirklich immer für eine Überraschung gut« (frz. *Tu es vraiment la spécialiste des surprises*), was Anne trocken bejaht. Anschließend versucht Anne, ihren Suizidversuch zu überspielen und weiterzumachen wie bisher, und fragt Georges, warum er zeitiger zurückgekehrt sei und wie die Beerdigung war. Während Georges einen eher bizarren Ablauf der Veranstaltung schildert, sagt Anne unvermittelt, dass sie keinen Grund sieht, weiterzuleben, alles nur schlechter werde und sie dies sich selbst und Georges nicht antun wolle. Georges' darauffolgende Ermunterungen nimmt Anne nicht an, stattdessen sagt sie noch einmal, dass »sie nicht mehr leben will« (frz. *Je ne veux plus*). Georges glaubt ihr

nicht, meint, dass er sie kennen würde und dass sie glaube, eine Last für ihn zu sein. Er argumentiert, dass sie sich den umgekehrten Fall vorstellen und sich fragen solle, wie sie handeln würde. Anne wiegelt Georges' Argumentation wiederum barsch damit ab, dass sie sich »nicht den Kopf für ihn zerbrechen will« (frz. *Je ne veux pas me casser la tête à ta place*); sie sei jetzt »erschöpft« (frz. *fatiguée*) und wolle sich hinlegen.

Annes Suizidversuch wie auch ihr Unwille, mit der Krankheit weiterzuleben, weichen von den vorherigen Verhaltensweisen der Bewältigung der Krankheitsfolgen durch eine aktive Gestaltung des Lebens stark ab (Seq. 12-18). Statt einem Tätigwerden und einer entsprechenden Steigerung des Vermögens zur Selbsterhaltung dominieren in der an den Suizidversuch anschließenden Interaktion zwischen Georges und Anne passive, das eigene Vermögen mindernde Affekte: Die Situation ist geprägt von einem passiven Erleiden und einer Betonung der eigenen Schwachheit. Auch in der nachfolgenden Filmsequenz liegt Anne still, passiv und regungslos im Bett, während die Nachttischlampe brennt und man im Hintergrund das Radio hört (Seq. 21, 00:42:13-00:42:38). Teilen Georges und Anne in den Sequenzen zuvor gemeinsam das Bett (Seq. 6, 16), werden nach dem Suizidversuch und Annes Selbstaufgabe gewohnheitsmäßige Routinen und Interaktionen des Ehepaares zeitweise durchbrochen. Dies zeigt sich auch daran, dass Georges' Ermutigungen und Aufmunterungen von Anne abgewiegelt werden und eine Kommunikation des Ehepaares temporär unmöglich zu sein scheint (Seq. 20, 21).

Der Verlust des Lebenswillens von Anne, der in ihrem letztlich gescheiterten Suizidversuch kulminiert, ist so gesehen eine krisenhafte Alteritätserfahrung oder eine Erfahrung des Anderen bzw. Fremden im Selbst (Seq. 20, 21). Die Situation kann von Anne mit ihren bisherigen Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsmustern nicht mehr bewältigt werden, was transformatorische Bildungsprozesse herausfordern kann – aber nicht herausfordern muss. Im Fall von Anne schließen jedoch in den nachfolgenden Filmsequenzen abermals Wandlungs- und Transformationsprozesse der Selbstverhältnisse an, wie sie als Ausdruck von beginnenden Bildungsprozessen gelesen werden können.

So ist in der anschließenden Filmsequenz der unangekündigte Besuch von Alexandre, dem ehemaligen Klavierschüler von Anne, zu sehen (Seq. 22, 00:42:38-00:48:37). Im Vergleich zu der konventionellen milieuspezifischen Unterhaltung im Anschluss an das Konzert zu Beginn des gefilmten Geschehens (Seq. 3) ist die Konversation von Modifikationen, Abweichungen und Unterbrechungen geprägt, die sich auf das selbstaktive und widerständige Handeln Annes zurückführen lassen. Etwa ist Alexandre ob des gesundheitlichen Zustands der gelähmten Anne offenkundig überrascht, aber trotz seiner Nachfragen weigert sich Anne aktiv und eigensinnig, über ihre Erkrankung zu sprechen. So entgegnet sie dem überrascht blickenden Alexandre schnippisch, dass er nicht so ein »Gesicht machen soll« (frz. *Ne fais pas cette tête*), und antwortet auf seine Frage, was ihr den widerfahren

sei, nüchtern, dass sie rechtsseitig gelähmt sei, was, wie sie relativierend hinzufügt, »mit dem Alter kommen kann« (frz. *ça peut arriver avec l'âge*). Außerdem bringt sie selbstbewusst zum Ausdruck, dass sie über etwas anderes reden und die Freude über Alexandres überraschenden Besuch auskosten wolle. Auch Alexandres anschließenden Versuch, ihr über seine derzeitigen Karrierepläne zu berichten, unterbricht Anne unvermittelt, indem sie den Wunsch äußert, er möge ein Klavierstück von Ludwig van Beethoven spielen, an das sie beide gemeinsame Erinnerungen hätten. Die milieuspezifische Gepflogenheit, sich etwa über die Karriere und das berufliche Vorankommen auszutauschen, weicht der Unterhaltung über gemeinsame Erinnerungen und Erlebnisse. Die Modifikationen in der Konversation zwischen Anne und Alexandre stehen so betrachtet für die Neuheit und Lebendigkeit intensiver nichtinstitutionalisierter Beziehungen. Ausdruck von einsetzenden Bildungsprozessen im Sinne einer Transformation der Selbst- und Weltverhältnisse sind an dieser Stelle veränderte Diskurs- oder Interaktionsverhältnisse durch die Unterbrechung und die Abweichung von Gesprächskonventionen des *Small-talks*. Auch die eher selbstbestimmte und aktive Ausgestaltung der Gesprächssituation durch Anne lässt sich als Anzeichen von Bildung deuten. Bildungsprozesse gehen, wie bei Anne an dieser Stelle zu sehen ist, mit einer zunehmend autonomen und aktiven Gestaltung der Weltbezüge einher, was auch mit einer anderen Qualität der diskursiven oder interaktionellen Beziehungen verbunden ist. Diese praktizierte Erweiterung der Lebensmöglichkeiten ist von einer Widerständigkeit gegenüber den Konventionen des sozialen Milieus nicht zu trennen.

Wie zuvor gehen der Wandel und die Transformation der Selbstbezüge von Anne auch mit veränderten Interaktionen in der Ehebeziehung von Georges und Anne einher, die in den nachfolgenden Filmsequenzen (Seq. 20, 21) gezeigt werden und mit neuen Gegenständen und Handlungen verbunden sind. Diese Modifikationen drücken dabei erneut eine aktive Phase der Reorganisation des Ehepaares infolge der andauernden Krankheit und der zurückliegenden Krise des Suizidversuches von Anne aus. In Differenz zum krisenhaften Streiten und der Unterbrechung des Dialogs zuvor (Seq. 19-21) ist nun zu sehen, wie Georges und Anne gut gelaunt und spielerisch einen neuen elektrischen Rollstuhl im Flur ausprobieren (Seq. 23, 00:48:37-00:49:13). Auch spielt Georges abends im Salon erstmalig für Anne ein Klavierstück, während sie im Bett liegt (Seq. 24, 00:49:13-00:49:48). Die aktive Gestaltung und neue Organisation der Lebenssituation durch Georges und Anne ist zudem durch weitere Änderungen im Haushalt ersichtlich: So wird etwa in der folgenden Filmsequenz die Frau des Concierge beim Staubsaugen im Salon gezeigt (Seq. 25, 00:49:48-00:50:28). Und anschließend halten die Filmbilder zum ersten Mal fest, wie Georges Anne bei der Körperpflege hilft, indem er ihre Haare wäscht (Seq. 26, 00:50:28-00:50:59). Die neuen bzw. erweiterten pflegerischen Handlungen und die Abweichungen in den Interaktionen von Georges und Anne verdeutlichen wiederum, dass Zeit vergangen ist und die Lebenssituation nach der

neueren Krise des Suizidversuchs (Seq. 20, 21) weiterhin relativ aktiv ausgestaltet wird. Der in diesen Filmsequenzen (Seq. 22-26) beobachtbare Reorganisations- und Entwicklungsprozess bei Anne selbst und bei Georges und Anne als Ehepaar steht so gesehen für eine einsetzende Transformation der Selbst- und Weltverhältnisse, die mit neu entwickelten und erweiterten lebenspraktischen Tätigkeiten und Funktionen verbunden ist. Die veränderte oder modifizierte Lebenspraxis und die relative Erweiterung von Lebensmöglichkeiten stehen daher für ein Tätigwerden und die aktive Steigerung des eigenen Vermögens, wie sie transformatorische Bildungsprozesse kennzeichnen können. Wie in den anschließenden Filmsequenzen von *Liebe* aber zu sehen sein wird, existiert dieser gelebte Übergang zu aktiven Affekten nur im Vollzug und ist auf fortwährende Schöpfung und permanentes Tun angewiesen. Und gegebenenfalls – auch das wird sich zeigen – werden diese auf andauerndem Tätigsein beruhenden Werdens- und Bildungsprozesse aufgrund neu einsetzender krisenhafter Ereignisse unterbrochen.

Abweichend von den gemeinsamen Mahlzeiten in vorherigen Sequenzen (Seq. 8, 17) sitzt Georges nun allein in der Küche und isst Abendbrot (Seq. 27, 00:50:59-00:52:13). Plötzlich ertönt ein lautes Knallen und es sind Schreie zu hören: Anne ist aus dem Bett gefallen und hat dabei die Nachttischlampe zerbrochen. Georges geht zu Anne, fragt unbeherrscht, »was sie denn mache« (frz. *Qu'est-ce que tu fais?*), und schimpft boshaft, »ob sie den Verstand verloren« habe (frz. *Tu perds la tête!*). Anschließend zieht er sie unsanft auf das Bett und macht ihr wütend Vorwürfe, dass sie ihn nicht gerufen habe. Auf Annes Entschuldigung (frz. *Je suis désolée*) entgegnet Georges böse und zynisch, dass »es ihm auch leidtue« (frz. *Moi aussi*). Auch Annes wiederholte Entschuldigung (frz. *Pardon*) nimmt Georges nicht zur Kenntnis und entgegnet stattdessen wütend und vorwurfsvoll, dass die »Lampe auch hin ist« (frz. *La lampe est cassée*).

Georges' Wut und Aggression, die sich in seiner harschen Reaktion und seinen wirschen, böseartigen Worten niederschlagen, weichen vom vorherigen geduldigen Zubettbringen maßgeblich ab (Seq. 13) und bringen Krisen und Brüche bestehender Selbstbezüge bei Georges zum Vorschein, die infolge von Unvermögen und Überforderung einsetzen. Die zeitweise mangelnde Selbstbeherrschung und der aggressiv-vorwurfsvolle Ton, den er gegenüber Anne anschlägt, lassen sich als passive Affekte ob seiner Ohnmacht in der Situation lesen. Es handelt sich bei Georges so gesehen um heteronome und außergeleitete Selbstbezüge, die ein passives Erleiden und damit vorrangig Reaktivität in der Situation zum Ausdruck bringen. Angesichts der krisenhaften Alteritäts- und Fremdheitserfahrung reichen seine bestehenden Deutungs- und Handlungsmuster nicht mehr aus, um die Situation gewaltfrei zu bewältigen. Auch das folgende Traumbild, das einen Albtraum von Georges zeigt (Seq. 28, 00:52:13-00:54:25), verdeutlicht seine Ohnmacht und eine Passivität des Erleidens anstelle einer aktiven Gestaltung der Situation. Zu sehen ist, wie er in seinem Traum die Wohnung verlässt und im Treppenflur durch knö-

cheltiefes Wasser wadet, bis ihn eine Hand gewaltsam nach hinten zieht und er unter lautem Schreien aufwacht (Seq. 29, 00:54:25-00:54:42). Auch im Traum handelt Georges nicht mehr aktiv, sondern lässt das Geschehen passiv über sich ergehen.

Nach Annes Krise des Suizidversuches (Seq. 20, 21) führen diese Sequenzen (Seq. 27-29) mithin ein krisenhaftes Geschehen hinsichtlich der Selbstbezüge bei Georges vor Augen. Dieser Zustand lässt sich als prekäre Selbstentfremdung oder als krisenhafte Fremdheitserfahrung eines Anderen im Selbst fassen. Das in den zurückliegenden Szenen beobachtbare Unvermögen von Georges wie auch seine Passivität führen das teilweise Scheitern gewohnter Deutungs- und Handlungsmuster vor Augen. Bestenfalls kommt es anschließend zu einer aktiven Reorganisation durch einsetzende Bildungsprozesse. Gleichfalls wäre es denkbar, dass sich die in der zurückliegenden Sequenz 27 hervorbrechende Wut und die Aggression von Georges weiter zuspitzen. Ähnlich wie bei Anne nach dem Suizidversuch (Seq. 20, 21) ein Umgestaltungs- und Reorganisationsprozess (Seq. 22-26) folgte kommt es bei Georges in den nachfolgenden Sequenzen von *Liebe* aber tatsächlich zu einer solchen Reorganisation, die für ihn selbst wie auch für ihn und Anne als Ehepaar mit neuen und intensiveren Handlungen und Interaktionen verbunden ist.

Man sieht, wie Georges Anne morgens im Schlafzimmer beim Anziehen der Strümpfe und Schuhe hilft (Seq. 30, 00:54:42-00:55:31). Anders als zuvor (Seq. 27) ist Georges ruhig und besonnen. Die beiden Eheleute unterhalten sich über eine SMS-Nachricht ihrer Tochter Eva, in der sie ankündigt, sie zusammen mit ihrem Ehemann Geoff zu besuchen. Unvermittelt sagt Anne zu Georges, dass sie nicht wolle, dass die beiden sie besuchen. Auf Georges' Nachfrage ergänzt sie, dass speziell Geoff nicht erwünscht sei bzw. »es nicht notwendig ist« (frz. *ce n'est pas nécessaire*), dass er kommt. Sie führt aus, dass sie seine Kommentare im Hinblick auf ihren Gesundheitszustand nicht brauche und sein englischer Humor nur in »kleinen Dosen« (frz. *à petite dose*) zu ertragen sei. Georges ist angesichts dessen, dass es sich um ein Familienmitglied handelt, etwas verwundert, gibt aber keine Widerworte und versteht scheinbar auch Annes Vorbehalte gegenüber Geoff.

Neu einsetzende Werdens- und Bildungsprozesse von Anne wie auch des Ehepaares drücken sich an dieser Stelle als autonomes, freiheitliches und widerständiges Handeln gegenüber gesellschaftlichen, moralischen und familiären Konventionen aus. Sie nehmen Gestalt an in der aktiven Weigerung, den Schwiegersohn Geoff zu empfangen. Auch die in der anschließenden Sequenz beobachtbare aktive Mobilisation in Form von Laufübungen im Flur (Seq. 31, 00:55:31-00:56:28) steht für neue und abweichende Verhaltensweisen und Interaktionen zwischen Georges und Anne. Anders als zuvor kann die halbseitig gelähmte Anne, von Georges geduldig mit einer Hand unterstützt, trippelnd ein paar Schritte laufen. Diese neuen und abweichenden Interaktionen des Ehepaares sind Ausdruck einer aktiven Transformation der Selbst- und Weltverhältnisse. Bildungsprozesse gehen mit lebenspraktischer Aktivität und Vermögenssteigerung, relativer Autonomie und einem Tätig-

werden einher, sei es in Form des widerständigen Handelns gegenüber sozialen oder familiären Konventionen (Seq. 30), sei es in Gestalt von neuen körperlichen Bewegungen im Raum (Seq. 31).

Ebenso zeigt die folgende Filmsequenz ein aktives Tätigwerden von Anne und veränderte Interaktionen des Ehepaares. Zu sehen ist, wie Georges und Anne im Salon eine von Alexandre zugeschickte CD anhören (Seq. 32, 00:56:28–00:57:48). Während Georges dessen beigefügten Gruß verliest, erklingt ein Klavierstück von Franz Schubert, das schon von dem Konzertbesuch am Anfang des Films bekannt ist (Seq. 3). Nach ein paar Takten wünscht Anne plötzlich, dass die Musik bzw. »CD ausgemacht wird« (frz. *Arrête le disque!*), was Georges nach kurzem Zögern schweigend tut. Das Unterbrechen der Klaviermusik kann als eine aktive Intervention von Anne gedeutet werden, die mit der Unterbrechung und Auflösung passiver Routinen, gewohnter Handlungen und Interaktionen verbunden ist. Anders als zuvor gestaltet Anne die Situation aktiv, indem sie durch ihr Handeln ausschließt, dass die Musik Erinnerungen wachrufen und so passives Leid in ihr auslösen könnte. Damit gehen erneut veränderte Interaktionen des Ehepaares einher, insofern Anne auch gegen das zeitweilige Unverständnis von Georges ihrem Bedürfnis aktiv Geltung verschafft.

Ähnlich behauptet sich Anne in der darauffolgenden Sequenz gegen den Widerstand von Georges (Seq. 33, 00:57:48–01:01:13). In Abweichung von vorherigen Szenen in der Küche (Seq. 8, 17) sitzt das Ehepaar zunächst schweigend am Küchentisch. Anne fragt Georges unvermittelt, wo sich die Fotoalben der Familie befänden. Georges Antwort, dass sie im Kabinett liegen würden, verbindet Anne gleich mit der Bitte, dass er sie ihr bringen möge. Da sie sich gerade beim Essen befinden, stutzt Georges und fragt, warum sie gerade *jetzt* die Fotoalben haben wolle. Anne entgegnet nüchtern, dass »sie sie anschauen will« (frz. *Je voudrais les regarder*). Nach anfänglichem Zögern und nur mit Widerwillen steht Georges beim Essen auf, um die Alben zu holen. Während nun Anne die Fotos betrachtet und über das Leben sinniert, beobachtet Georges sie argwöhnisch, woraufhin Anne ihn auffordert, dies zu »unterlassen« (frz. *Arrête de m'observer!*). Auf Georges' Ausflüchte, dass er sie nicht beobachte, entgegnet Anne schnippisch bzw. relativ selbstironisch, sie sei »noch nicht so blöd« (frz. *Je ne suis pas encore idiote à ce point*).

Anne gestaltet die Situation in der Küche auch hier gegen den Willen von Georges aktiv. Anders als in den Küchensequenzen zuvor (Seq. 8, 17), übernimmt Anne nun die Initiative in der Situation. Zudem wehrt sie sich selbstbewusst bzw. selbstbestimmt gegen Georges' argwöhnische Blicke. Die Verhaltensweisen von Anne wie auch die Interaktionen des Ehepaares weichen wiederum ab und bringen einsetzende Bildungsprozesse als Transformationen der Selbst- und Weltbezüge zum Ausdruck, die von einer Steigerung der Aktivität nicht zu trennen sind. Transformatorische Bildungsprozesse schlagen sich bei Anne in einer aktiven und relativ autonomen Lebenspraxis nieder, die mit Modifikationen und Variationen in der

Ehebeziehung von Georges und Anne verbunden ist. Die gesellschaftliche Institution der Ehe erfährt dabei insofern Erweiterungen, als eine andere und intensivere Bindungs- und Beziehungsqualität zum Tragen kommt. Die Nickligkeiten bzw. Sticheleien zwischen den Ehepartnern stehen aus dieser Sicht nicht für ein Defizit, sondern für eine intensivere und nichtinstitutionalisierte Ehebeziehung, die in lebendigem Bruch, Widerstreit und Disjunktion existiert. Im Kontrast zu den in anderen Sequenzen dominierenden routinierten und störungsarmen Gewohnheiten (Seq. 6-8) konstituiert sich die Ehebeziehung hier eher ausgehend von Reibungen bzw. Spannungen und damit in Divergenz und Neuverkettung (Seq. 32, 33). Dies lässt sich als Ausdruck einer intensiven Beziehung zwischen zwei autonomen Personen verstehen, die sich im Ungleichgewicht, in Veränderung und im Werden befinden. Wie zuvor (Seq. 12-18) vollziehen sich transformatorische Bildungsprozesse so gesehen über die Erneuerung der Differenz in der Ehebeziehung. Auch anschließend zeigen die Filmbilder eine unterbrochene Interaktion zwischen Georges und Anne, als er im Schlafzimmer aus der Zeitung vorliest, während sie bereits schläft (Seq. 34, 01:01:13-01:02:18). Anne wartet nicht, bis Georges zu Ende gelesen hat, und gibt ebenso wenig ein Zeichen, dass er mit dem Lesen aufhören soll, sondern lässt Georges weiter vorlesen und behält es sich ihrerseits vor zu schlafen.

Infolge der zurückliegenden Krisen der Selbstbezüge bei Anne (ihr Suizidversuch und ihr erlöschender Lebenswille [Seq. 20, 21]) sowie bei Georges (sein Kontrollverlust und seine Ohnmacht [Seq. 27-29]) ist neben den veränderten Verhaltensweisen der einzelnen Figuren, die als Transformation der Selbstverhältnisse zu verstehen sind, eine dynamische Umgestaltung, Modifikation oder Mutation der Interaktionen des Ehepaares zu beobachten. Die Nickligkeiten, Divergenzen und Differenzen der Ehepartner (Seq. 32-34), die die Konversationsformen verändern, stehen aus dieser Perspektive für Umformungen, Modifikationen und Variationen der Paarbeziehung und sind ansatzweise Ausdruck von Neuheit und erweiterten Lebensmöglichkeiten als Ergebnis von Bildungsprozessen. Da sie sich in Unstimmigkeit, Konflikt und Widerstreit äußern, sind diese einsetzenden Bildungsprozesse schwieriger zu ergründen, jedoch stehen sie für wechselseitige Autonomie und intensive oder nichtinstitutionalisierte Ehebeziehungen, die sich von den routinierten Gepflogenheiten und Rollenmustern von zuvor wesentlich unterscheiden (Seq. 6-8). Diese Transformation bzw. Modifikation der Ehebeziehung existiert aber auch hier nur für kurze Zeit und im Vollzug, bevor der erneute Krankheitseinbruch die Bildung neuer interaktioneller Verhältnisse erforderlich macht.

3.3 Wiederkehrender Krankheitseintritt und erneute Reorganisation (Seq. 35–49)

Zu sehen ist, wie Georges Anne morgens im Schlafzimmer beim Aufstehen hilft (Seq. 35, 01:02:18–01:04:59). Beide bemerken, dass Anne nachts unwillentlich Urin gelassen hat. Anne kann es sich nicht erklären und Georges beschwichtigt lächelnd – während er den Rollstuhl mit einem Handtuch auskleidet –, das sei »nicht so schlimm« (frz. *c'est pas grave*). Anne scheint aber weiterhin entsetzt zu sein und sitzt schweigend am Bettrand. Nachdem Georges ihr anschließend in den elektrischen Rollstuhl geholfen hat, fährt sie – zu seiner Verwunderung – ohne Ankündigung in Richtung des Badezimmers. Sie scheitert am Türrahmen und beginnt zu weinen, woraufhin Georges sie zu beruhigen versucht. Anders als in den Filmsequenzen zuvor, die den Toilettengang oder die Morgentoilette zeigen (Seq. 15, 30), ist Anne inkontinent und kann den Urin nicht mehr willentlich halten. Die abweichenden Verhaltensweisen von Anne sind Kennzeichen unwillkürlicher Krankheitsfolgen und eines passiven Erleidens des körperlichen Verfalls. Ihr erlebter Kontrollverlust im Zusammenhang mit der Krankheit lässt sich als erneute Krise der Selbst- und Weltbezüge verstehen. Als eine Erfahrung des Fremden im Selbst ist damit Passivität, Ohnmacht und Vermögensminderung verbunden.

Auch die folgende Sequenz zeigt eine Verschlechterung des körperlichen bzw. gesundheitlichen Zustands von Anne. Sie liegt regungslos im Bett und ist an ein medizinisches Infusionsgerät angeschlossen (Seq. 36, 01:04:59–01:08:24). Das Gespräch mit ihrer Tochter Eva, in dem es um deren Bestreben geht, ein Mietshaus als sichere Wertanlage zu kaufen, stockt und wird aufgrund einer neu auftretenden Sprachstörung (Aphasie) und dazugehörenden Wortfindungsstörungen bei Anne unterbrochen. Auf Evas Ausführungen entgegnet Anne erst nach einiger Zeit und unter starker Anstrengung lediglich einfache Wörter bzw. Wortgruppen: »Großmutter ... Frau mit Haus ... Haus dann ... Geld ...« (frz. *La grand-mère ... Femme avec maison ... Maison après ... Argent ...*), die im Kontext des Gesprächs darauf hindeuten könnten, dass sie Eva davor warnen möchte, eine Immobilie zu kaufen. Eva sagt ihr aber, dass sie sie nicht verstehe, woraufhin Anne sich erneut bemüht, etwas zu sagen: »Haus verkauft ... Alles ... Geld ... Weg ... Auch das Haus« (frz. *Maison vente ... Tout ... Si vite ... Maison ... Argent ... Partir ... Aussi la maison*). Eva scheint aber Annes vermeintliche Warnung aufgrund der Wortfindungsstörungen erneut kaum zu verstehen.

In Form der Aphasie stehen auch hier die abweichenden Verhaltensweisen von Anne für ein krisenhaftes Geschehen, bei dem bestehende Muster der Selbst- und Weltbezüge gestört oder unterbrochen werden. Speziell die Sprachstörung geht so gesehen mit Fremdheits- und Alteritätserfahrungen im Weltbezug einher, da Betroffene wie Anne Zusammenhänge zwar verstehen, aber nicht mehr sprachlich ausdrücken können.

Wie der Zuschauer in der nachfolgenden Filmsequenz erfährt, hat Anne dem Hausarzt zufolge einen zweiten Schlaganfall erlitten, was die Inkontinenz und Sprachstörung erklärt (Seq. 37, 01:08:24–01:11:01). Der Film zeigt nun, wie Georges, Eva und ihr Ehemann Geoff, gespielt von William Shimell (geb. 1962), im Salon sitzen und über die Situation und das weitere Vorgehen bezüglich Anne streiten. Eva ist angesichts des Zustands von Anne schockiert und in Tränen aufgelöst und wünscht, dass eine effiziente Behandlung im Krankenhaus stattfindet, während Georges über diesen Vorschlag verärgert ist und dies ablehnt. Er erklärt, dass er Anne die stationäre Unterbringung in einer Klinik oder einem Pflegeheim ersparen und sie mit der Unterstützung einer professionellen Pflegerin zu Hause versorgen wolle. Im Hinblick darauf, dass er Anne in einer früheren Sequenz dazu überredete, sich in medizinische Behandlung zu begeben (Seq. 8, 9), ist eine Umkehrung von Georges' Haltung zu beobachten, da er nun Evas und Geoffs Vorschlag, auf weitere klinische Interventionen zu setzen, widerspricht. In dieser Umkehrung seiner früheren Deutungs- und Handlungsmuster spiegelt sich einmal mehr ein Bildungsprozess als Transformation der Selbst- und Weltverhältnisse wider. Anders als zuvor, als Georges passiv und reaktiv den konventionellen Gepflogenheiten oder Reaktionsmustern eher folgte und Anne zum Hausarztbesuch und einer klinischen Intervention drängte (Seq. 8, 9), können im Streit mit seiner Tochter Eva nun eine teilweise Wendung oder reflexive Umkehrung der Position sowie ein aktives Gestalten der Situation ausgemacht werden. Das *Reagieren* verwandelt sich in Bildungsprozessen so gesehen zu einem *Agieren*.

Werdens- und Bildungsprozesse gehen in Form von Aktivität, relativer Autonomie und dem Schaffen neuer Lebensmöglichkeiten – etwa indem Georges eine professionelle ambulante Pflegeversorgung organisiert – über die bloße Verweigerung hinaus, sind aber zugleich vom Widerstand gegen gesellschaftliche Integrationsbemühungen – wie hier vonseiten der Familie – nicht zu trennen. Auch in der nachfolgenden Filmsequenz nimmt Georges angesichts der krisenhaften Verschlechterung des Gesundheitszustands von Anne (Seq. 35, 36) eine eigenständige und aktive Gestaltung des Lebens vor und erledigt die im Haushalt anfallenden Arbeiten, die zuvor Anne übernommen hatte (Seq. 8). So zeigen die Filmbilder, wie er am Abend schweigend das beim Besuch von Eva und Geoff genutzte Geschirr abwäscht (Seq. 38, 01:11:01–01:11:37).

Anschließend tritt die von Georges angekündigte (Seq. 37) ambulante und professionelle Pflegerin, gespielt von Carole Franck (geb. 1972), auf (Seq. 39, 01:11:37–01:12:31). Sie legt Anne im Bett eine Inkontinenzwindel an und erklärt Georges zugleich die einzelnen Schritte der pflegerischen Tätigkeit. Deutlich wird dabei, wie sehr sich Annes Gesundheitszustand verschlechtert hat: Sie ist infolge des zweiten Schlaganfalls nun bettlägerig. Auch die Interaktionen des Ehepaares verändern sich durch die Anwesenheit der ambulanten Pflegerin. Anders als in den Sequenzen zuvor (Seq. 12–35) wird Georges bei der Pflege von Anne nun von der professionel-

len Pflegerin unterstützt. In dieser neuen Organisation der Pflege von Anne lässt sich ein aktives Tätigwerden und somit ein erneuter Bewältigungs- und Reorganisationsprozess des Ehepaares infolge der Krise des zweiten Schlaganfalls (Seq. 35, 36) erkennen, der mit veränderten Interaktionen und Verhaltensweisen verbunden ist. Die einsetzenden Transformationen der Selbst- und Weltbezüge werden auch an dieser Stelle von neuen Personen, Tätigkeiten und Interaktionen begleitet. Dies verdeutlichen die folgenden Filmsequenzen, in denen Werdens- und Bildungsprozesse in neuen Handlungen und Verhaltensweisen von Georges (Seq. 40) wie auch veränderten Interaktionen des Ehepaares (Seq. 41) sichtbar werden.

Zeigten Sequenzen zuvor Georges beispielsweise bei alltäglichen Tätigkeiten und bei der Pflege von Anne (Seq. 12-39), sitzt er nun allein im Salon, hört Musik und schwelgt in Erinnerungen (Seq. 40, 01:12:31-01:13:23). Zu sehen ist etwa ein Erinnerungsbild von Georges, in dem die gesunde Anne am Flügel spielt, während das Musikstück über die Anlage erklingt. Alltägliche Haushalts- und Pflegeaufgaben weichen Erinnerungen. In diesen abweichenden Verhaltensweisen spiegeln sich Reorganisationsprozesse, wie sie als neue oder abweichende Interaktionen des Ehepaares auch in der anschließenden Filmsequenz Gestalt annehmen. Gezeigt wird Georges, wie er der bettlägerigen Anne Nahrung und Flüssigkeit zuführt (Seq. 41, 01:13:23-01:17:17). Unterstützte Georges die gelähmte Anne zuvor bei den gemeinsamen Mahlzeiten lediglich beim Essen (Seq. 17, 33), hilft er ihr nun umfänglich und versorgt sie löffel- und schluckweise mit Brei und Flüssigkeit. Da Annes obere Extremitäten und ihr Gesicht nach dem zweiten Schlaganfall (Seq. 35) gelähmt sind und sie überdies unter Kau- und Schluckstörungen (Dysphagie) leidet, wird die Nahrungs- und Flüssigkeitsgabe andauernd unterbrochen, wodurch sie relativ lang dauert. Auch verweigert Anne aktiv die Nahrungsaufnahme und pausiert willentlich die Flüssigkeitszufuhr durch die Schilderung von Erinnerungen, während Georges trotz der wiederkehrenden Unterbrechungen durchweg liebevoll, geduldig und nachsichtig agiert.

Die neuen bruchhaften und stockenden pflegerischen Interaktionen zwischen Georges und Anne weichen von vorherigen und zuvor neu etablierten Umgangsformen wiederum ab (Seq. 17, 34) und lassen sich als Ausdruck von Bildungsprozessen verstehen. Nach der erneuten Krise des zweiten Schlaganfalls (Seq. 35, 36) indizieren die modifizierten Interaktionen des Ehepaars einen weiteren Bewältigungs- und Reorganisationsprozess, der einmal mehr mit einer aktiven und intensiven Paarbeziehung zwischen Georges und Anne verbunden ist. Werdens- und Bildungsprozesse gehen auch hier mit Neuheit einher, denn bei der dynamischen und lebendigen Pflegebeziehung zwischen Georges und Anne handelt es sich – wie ich im nachfolgenden Teil in Bezug auf Pflegeprozesse noch weiter ausführen werde (Kap. 4.3) – um intensive und nichtinstitutionalisierte Bindungen oder Beziehungen. Die Ehebeziehung gewinnt als dynamische Pflegebeziehung neue Facetten hinzu. Die intensiven Pflegebeziehungen sind so betrachtet Ausdruck

von Transformationen der Selbst- und Weltbezüge des Ehepaares, die bei einer eher oberflächlichen Betrachtung durch den andauernden körperlichen Verfall und die Verschlechterung des Gesundheitszustands verdeckt werden. Trotz des anhaltenden passiven Erleidens lassen sich in der zuweilen relativ aktiven und dynamischen Gestaltung der Pflegesituation einsetzende Bildungsprozesse bei Georges und Anne ausmachen.

Der Transformations- und Reorganisationsprozess des Ehepaares bezieht sich in den folgenden Sequenzen überdies auf die angestellte Pflegerin. Wie zuvor bei der Konsultation des Hausarztes und beim Besuch der Klinik (Seq. 8, 9) ist die Hinzuziehung einer professionellen Pflegekraft zugleich mit neuen Problemen verbunden. Insbesondere die Fremdverfügungen der Pflegerin in der Wohnung des Ehepaares und der damit verbundene, passiv erlebte Übergriff gehen mit Momenten aktiver und widerständiger Lebenspraxis von Anne wie auch von Georges einher.

Wurde in einer zurückliegenden Szene gezeigt, wie Anne die professionelle Pflegehandlung passiv und apathisch über sich ergehen lässt (Seq. 39), kann nun beobachtet werden, wie sie von der Pflegerin im Bad geduscht wird und sich dabei unablässig schreiend der augenscheinlich ungewollten Hilfe zu erwehren versucht (Seq. 42, 01:17:17–01:18:00). Im französischen Originalton schreit die an Aphasie leidende Anne beharrlich »mal«, was im Deutschen »böse«, »schlecht« oder auch »Schmerz« bedeuten kann. Annes Verhaltensweisen weichen wiederum ab und sie weigert sich mit ihren Mitteln aktiv gegen die Pflegehandlung des Geduschtwerdens. Ebenso ruft Anne in der anschließenden Sequenz, in der Georges und die ambulante Pflegerin in der Küche sitzen und die Anstellung einer zweiten Pflegerin besprechen, im Hintergrund nach erledigter Pflege beständig um Hilfe (Seq. 43, 01:18:00–01:20:27). Während die Pflegerin Annes widerständige Rufe (frz. *Mal*) gegenüber Georges als »Automatismus« (frz. *automatisme*) deutet und ihn daher auffordert, die Rufe nicht »zu ernst zu nehmen« (frz. *Ne prenez pas ça trop au sérieux*), ist nachfolgend zu sehen, dass die Verständigung zwischen Georges und Anne auf dieser Ebene funktioniert und dass Anne sich auf diese Weise aktiv zu artikulieren versucht. Denn als Georges Anne fragt, ob sie der Anstellung einer zweiten ambulanten Pflegerin zustimme, widerspricht sie in Form der besagten Hilferufe (frz. *Mal*) relativ aktiv und selbstbestimmt. Bildungsprozesse als Transformationen der Selbst- und Weltbezüge drücken sich bei Anne mithin in der aktiven Widerständigkeit gegenüber den Verfügungen der Pflegeprofession aus, sind aber angesichts des körperlichen Verfalls und der Wortfindungsstörungen wiederum nur sehr schwierig greifbar. Statt der in der Sequenz zuvor beobachtbaren Passivität, in der Anne die vorherbestimmte Abfolge der Pflegetätigkeiten über sich ergehen lässt (Seq. 39), agiert Anne nun widerständig, indem sie sich der Pflege verweigert (Seq. 42) und sich relativ aktiv dagegen wendet, weitere Hilfe und Versorgung in Form einer zweiten ambulanten Pflegerin in Anspruch nehmen zu wollen (Seq. 43). Es ist,

ebendiese Differenz zwischen Passivität und Aktivität, die Annes geänderte Selbstbezüge zum Vorschein kommen lässt.

Und auch bei Georges lassen sich einsetzende Bildungsprozesse in Form einer Veränderung der Verhaltensweisen ausmachen, da er Anne nun anders als zuvor (Seq. 37) in die Entscheidung über eine mögliche zweite Pflegerin einbezieht (Seq. 43). Die Veränderungen der Selbstverhältnisse von Georges und Anne sind auch hier nicht von der Umgestaltung der Interaktionen bzw. der Modifikation der Ehebeziehung zu trennen. Anstatt die derzeitige Situation ausgehend von vorherbestimmten Bahnen passiv und reaktiv fortbestehen zu lassen, versucht das Ehepaar stärker aktiv, Regeln im Verhältnis zueinander zu bestimmen (Seq. 43). Ähnlich wie zuvor (Seq. 12-18, 19-34) kommt es dadurch zu modifizierten Interaktionen in der Ehebeziehung und einer intensiven Lebenspraxis, die Raum für Widerstreit lässt, wenngleich damit die Verhältnisse komplizierter werden bzw. problematisch bleiben.

Auch in den nachfolgenden Filmsequenzen manifestieren sich die Reorganisations- und Transformationsprozesse des Ehepaares in neuen Interaktionen und Verhaltensweisen, die auf eine relativ eigenständige Gestaltung der Lebenssituation zielen. So verlässt Georges in Begleitung des Concierge die Wohnung, um einkaufen zu gehen, während er Anne in der Wohnung allein lässt (Seq. 45, 01:20:27-01:21:54).¹⁰ Im Kontrast zu einer vorher gezeigten Szene (Seq. 14) erledigt er den Einkauf nun selbst, der Concierge unterstützt ihn lediglich dabei. Auch an neuen Interaktionen wie der gemeinsamen Sprechübung von Georges und Anne (Seq. 46, 01:21:54-01:22:49) – sie üben das französische Kinderlied *Sur le pont d'Avignon* – werden kleine Veränderungen der Selbst- und Weltbezüge und eine relativ aktive Lebensgestaltung erkennbar. Genauso kann eine nachfolgende Nachtszene, in der Georges eine Taube aus der Wohnung verjagt und so die Ordnung des Wohnraumes wiederherstellt, als Anzeichen eines Reorganisationsprozesses gelesen werden (Seq. 48, 01:23:21-01:24:14). Der Versuch, die eigene Lebenssituation aktiv und autonom zu gestalten, wird aber insbesondere offenkundig, wenn Georges die angestellte zweite Pflegerin, gespielt von Dinara Drukarova (geb. 1976), entlässt (Seq. 49, 01:24:14-01:26:25), nachdem diese in der Sequenz zuvor Anne die Haare grob gekämmt und deren schmerzverzerrtes Gesicht und Selbstekel ignoriert hatte (Seq. 47, 01:22:49-01:23:21). Diese Entlassung weicht als eine aktive, freiheitliche und widerständige Artikulation eigener Interessen gegenüber der ruppigen Pflegerin deutlich von der Haltung ab, die Georges am Anfang des Films

10 In dem von Haneke veröffentlichten Drehbuch gibt es eine Sequenz 44, die im Film selbst nicht enthalten ist. Sie ist vermutlich im Zuge der Nachbearbeitung von *Liebe* herausgeschnitten worden. Laut dem Drehbuch hätte es sich erneut um eine Nachtaufnahme im Schlafzimmer gehandelt. Dieses Mal wäre es Georges gewesen, der schläft, und Anne, die mit offenen Augen wach liegt (Haneke 2012: 110).

aufwies, als er die Fehler und das Scheitern der professionell Handelnden in der Klinik eher passiv ausgehalten hatte (Seq. 8, 9). Bildungsprozesse treten an dieser Stelle durch widerständiges Handeln und Wehrhaftigkeit gegenüber den passiv erlebten Fremdverfügungen der professionellen Pflegerin zutage. In Ansätzen lässt sich dies als eine eigenständige, freiheitliche und aktive Gestaltung der Situation durch Georges verstehen. An die Stelle einer strikten und eher passiven Außengeleitetheit kann durch Bildungsprozesse so betrachtet eine relative Autonomie rücken: Statt passiv und vorherbestimmt auf gesellschaftliche Konventionen und Professionen wie Medizin (Seq. 8, 9) und Pflege (Seq. 47) zu reagieren, tritt, wie bei Georges und Anne zuletzt zeitweilig zu sehen war, ein aktives Agieren und Gestalten in den Vordergrund (Seq. 49). Derartige Werdens- und Bildungsprozesse existieren nur im Vollzug und Tun und können – wie abschließend im Film *Liebe* zu sehen sein wird – aufgrund neu auftretender Krisen im Leben auch in andere Bahnen gelenkt werden bzw. ihr Ende erfahren.

3.4 Gewalt, Mord und unabgeschlossenes Werden (Seq. 50–61)

Im Anschluss an die Entlassung der zweiten Pflegerin sind Georges und Anne nachts im Schlafzimmer zu sehen. Ähnlich wie in der Pflegeszene zuvor (Seq. 41) versucht er, ihr Flüssigkeit zuzuführen (Seq. 50, 01:26:25–01:28:32). Anne verweigert die Flüssigkeitsaufnahme beständig, indem sie den Mund geschlossen hält, während Georges zunächst eher nachsichtig agiert und sie wiederholt bittet, den Mund zu öffnen. Da Anne dieser Bitte aber nicht nachkommt, redet Georges auf sie ein, dass er sie nicht verdursten lassen wolle und dass sie, falls sie trotz ihrer Übereinkunft (Seq. 12) nichts trinke, vom Hausarzt in die Klinik eingewiesen und künstlich ernährt werden würde. Georges gibt zu, »überfordert« (frz. *dépassé*) zu sein, und drängt sie nun zunehmend aggressiv zum Trinken. Die Situation spitzt sich zu: Georges führt ihr gewaltsam Wasser zu, Anne spuckt es reflexartig aus, woraufhin er ihr ins Gesicht schlägt. Georges ist über sich selbst erschrocken, blickt schamvoll auf den Boden und bittet Anne um »Verzeihung« (frz. *Excuse-moi*). Die Verhaltensweisen der Figuren und die Interaktionen zwischen ihnen weichen von vorherigen Sequenzen wiederum stark ab. Unterbrach Anne zuvor immer wieder die Aufnahme von Flüssigkeit (Seq. 41), verweigert sie diese nun gänzlich und spuckt das zugeführte Wasser aus. Georges reagiert angesichts der anhaltenden Verweigerung nicht mehr geduldig und nachsichtig (Seq. 41), sondern mit Gewalt.

Diese Abweichungen der Verhaltensweisen von Georges und Anne sowie die entsprechend veränderten pflegerischen Interaktionen, die letztlich zur gewaltsamen Eskalation führen, sind Ausdruck eines beiderseitigen krisenhaften Geschehens. Annes konsequente Verweigerung der lebensnotwendigen Flüssigkeit ist, da sie der Selbsterhaltung zuwiderläuft, ebenso ein passiver Affekt wie Georges ge-

walthafte Reaktion, die sich als Verlust der Selbstbeherrschung infolge von Ohnmacht und Unvermögen lesen lässt. Beide Verhaltensmuster stehen also vorrangig für Reaktivität und für krisenhafte Brüche der vorhandenen Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsmuster. In der Krise erweisen sich diese – in den letzten Szenen entwickelten – Muster als nicht mehr ausreichend, um die Situation gewaltfrei bewältigen zu können, was nachfolgend bestenfalls zu Erweiterungen der Selbst- und Weltbezüge führen kann – aber nicht muss. Im Fall des Ehepaars in *Liebe* schließt sich an die manifeste Krise (Seq. 50) in den folgenden Filmsequenzen allerdings tatsächlich ein erneuter Bewältigungs- und Reorganisationsprozess an; es setzen also neuerlich Bildungsprozesse ein. Dabei geht es vornehmlich um eine aktive Gestaltung der *Sterbesituation* von Anne.

Nachdem in der folgenden Filmsequenz keine der handelnden Personen zu sehen ist, sondern nur die Ölgemälde abgefilmt werden, die in der Wohnung von Georges und Anne hängen (Seq. 51, 01:28:32–01:29:05), stattet Eva, die sich Sorgen macht, weil Georges sich nicht zurückgemeldet hat, in der daran anschließenden Szene ihren Eltern einen unangekündigten Besuch ab (Seq. 52, 01:29:05–01:38:51). Georges reagiert wütend und wehrt die Bemühungen seiner Tochter ab; und er versucht sogar, den Zustand der im Sterben liegenden Anne zu verbergen, indem er die Tür zum Schlafzimmer verschließt. Als Eva nach einigem Hin und Her schließlich die sterbende Anne sieht, die verwirrt nach ihrer Mutter ruft, ist sie über ihren Zustand erschrocken und schockiert. Daraufhin kommt es zu einem Streit zwischen Georges und Eva, die ähnlich wie zuvor die Situation verändern und Anne in eine Klinik einweisen möchte (Seq. 37), während Georges Anne bis zu ihrem Tod zu Hause pflegen möchte.

Dass Georges sich bei Eva telefonisch nicht meldet und ihr bei ihrem Besuch den Zutritt zur Wohnung und zu Anne aktiv zu verweigern versucht, weicht wiederum von vorherigen familiären Interaktionen und Verhaltenskonventionen ab (Seq. 10, 37). Und wie schon beim ersten den Umgang mit Anne betreffenden Streit mit seiner Tochter (Seq. 37) plädiert Georges erneut für einen palliativen Umgang mit der Situation und wendet sich gegen die Pläne von Eva, eine kurative bzw. medizinische und pflegerische Weiterbehandlung einzuleiten. Die Veränderungen der Selbst- und Weltverhältnisse äußern sich bei Georges an dieser Stelle im widerständigen Handeln, das nicht vom kritischen Impuls gegenüber äußeren Verfügungen oder sozialen Integrationen der Familie zu trennen ist. Transformatorische Bildungsprozesse werden hier also in der relativen Abweichung von Verhaltenskonventionen in der Familie und im Widerstreit gegenüber der Tochter Eva erkennbar. Kritik und Verweigerung sind aber auch hier nicht ausreichend. Vielmehr gestaltet Georges die Lebenspraxis des Ehepaares aktiv, indem er die Sterbesituation relativ autonom, aktiv und eigenständig zu organisieren versucht. Eine eher reaktive und passive Lebensführung wandelt sich in Bildungsprozessen zu einer aktiven Le-

bensgestaltung, was, wie an dieser Stelle zu sehen ist, Probleme und Konfliktlinien aber auch verschärfen kann.

Die Erfindung neuer Lebensmöglichkeiten und eine aktive Gestaltung der Sterbesituation durchzieht auch die anschließende Filmsequenz, in der sich Georges und Anne im Schlafzimmer über ihre Erinnerungen an die gemeinsame Hochzeit austauschen (Seq. 53, 01:38:51-01:39:38). Anne erinnert sich beispielsweise daran, dass Georges bei der Hochzeit »sehr ernsthaft« bzw. »verstockt« (frz. *très sérieux*) aufgetreten sei, was sie auch gestisch und mimisch persifliert. Georges bejaht dies und muss herzlich darüber lachen. Lächelnd und selbstironisch ergänzt er, dass er nicht nur ernst, sondern auch »sehr verkrampft« (frz. *très contracté*) gewesen sei, was Anne mit einem Nicken quittiert. Anne berührt daraufhin zärtlich Georges' Hand und sagt, dass »es sehr gut war« (frz. *c'était très bien*), was er nickend betätigt. Die Konversation der beiden weicht wiederum von vorherigen Sequenzen ab und modifiziert sich, da keine zweckbezogene Pflegehandlung mehr zu sehen ist (u.a. Seq. 41, 46, 50), sondern lediglich ein Gespräch oder eine Verständigung über persönliche Erinnerungen. Weil Georges nichts mehr erzwingt, verweigert Anne nichts mehr. Die neuen Verhaltensweisen und Interaktionen zwischen dem Ehepaar und das Ausbleiben von Pflegetätigkeiten bringen eine veränderte Gestaltung der Lebenspraxis im Sterbeprozess zum Vorschein. Sie stehen wiederum für einen infolge der zurückliegenden Krise der Gewalt und Überforderung (Seq. 50) einsetzenden Transformations- und Reorganisationsprozess des Ehepaares, der auf eine aktive Gestaltung der Sterbesituation ausgerichtet ist.

Die Ehebeziehung wird dabei wiederum um neue Facetten angereichert, indem die im Verlauf der Krankheit etablierten pflegerischen Gepflogenheiten aufgelöst (u.a. Seq. 41, 46, 50) und durch neue Wahrnehmungs- und Handlungsmöglichkeiten ersetzt werden. Bildungsprozesse gehen dabei, wie zwischen Georges und Anne in der gemeinsamen Erinnerung während Annes Sterbeprozess zu sehen ist, gegebenenfalls mit einer veränderten und bindungsstarken Lebenspraxis einher. So handelt es sich bei dem Austausch der Erinnerungen gleichsam um einen Akt der gemeinsamen diskursiven Sinnstiftung, in dessen Rahmen sich Georges und Anne als autonome Personen aktiv und intensiv aufeinander beziehen. Wie zuvor sind die Bildungsprozesse der Figuren auch mit der Transformation der Ehebeziehung verbunden und gehen ansatzweise mit Neuheit in Gestalt von intensivieren Selbst- und Weltbezügen einher. Routinierte eheliche Gepflogenheiten wie noch vor der Krankheit (Seq. 6-8) weichen einer intensiven und lebendigen Ehebeziehung trotz körperlichen Verfalls und Sterben. Wie zuvor bereits angeklingen, existieren Bildungsprozesse tatsächlich nur im Vollzug, da auch die im Krankheitsverlauf entwickelten Verhaltensweisen (u.a. Seq. 41, 46, 50) im Übergang zu einer palliativen Pflege wieder umgearbeitet und transformiert werden müssen. Ließen sich in den zurückliegenden Filmbildern von *Liebe* wiederholte bzw. zyklische Bewältigungs- und Reorganisationsprozesse beobachten (Seq. 12-53), kann

man in den abschließenden Sequenzen des Films sehen, wie transformatorische Bildungsprozesse über schwer oder nicht bewältigbare Krisen auch an ihr Ende kommen können.

Georges unterbricht im Bad seine Rasur, da Anne fortwährend – wie in zwei vorherigen Sequenzen (Seq. 42, 43) – laut um »Hilfe« (frz. *Mal*) ruft (Seq. 54, 01:39:38–01:46:06). Georges geht daraufhin zu Anne ins Schlafzimmer. Im Kontrast zur vorherigen Szene im Schlafzimmer (Seq. 53), in der sie sich noch geistig rege mit Georges unterhalten hat, hat sich ihr Zustand wieder stark verschlechtert. Sie liegt mit geröteten Augen flach im Bett und ruft wiederkehrend im französischen Originalton »Mal«, was, wie angeführt, auch »Schmerz« oder »schlecht« bedeuten kann, in der deutschen Synchronisation aber mit »Hilfe« übersetzt wird. Georges kann zunächst keine Ursache für die wehleidigen Rufe von Anne ausmachen. Er fragt sie, »wo es weh tut« (frz. *Où est-ce que tu as mal?*), und schaut auch danach, ob sie eine frische Windel benötigt. Anschließend setzt er sich neben sie, hält ihre Hand und schickt sich dazu an, Anne zu beruhigen und einen Plan zu entwerfen, was sie nun tun werden, bricht dieses Ansinnen jedoch unvermittelt ab. Stattdessen erzählt er ihr eine Krankheits- und Leidensgeschichte aus seiner Kindheit oder Jugend, woraufhin sich Anne beruhigt und ihre Rufe einstellt. Als er seine Erzählung beendet hat, zeigen die Filmbilder, wie Georges ein Kopfkissen heranzieht und Anne damit erstickt.

Sowohl die leidvollen Rufe der sich inzwischen in einem desolaten Zustand befindenden Anne als auch Georges' Reaktion darauf, die in der Tötung von Anne kulminiert, weichen von vorherigen Sequenzen maßgeblich ab. Der Verlust der Selbstbeherrschung, die Reaktion und Furcht von Georges sowie die Selbstaufgabe der leidenden Anne, ihre Hilferufe und ihr Unvermögen markieren ein manifestes krisenhaftes Geschehen, in dem bestehende Wahrnehmungs-, Deutungs- und Handlungsmuster nicht mehr zur Bewältigung der Situation ausreichen. Krisen und Werdensprozesse wirken sich an dieser Stelle für das Ehepaar und speziell für Anne selbstzerstörerisch aus. Transformations- und Reorganisationsprozesse bzw. Prozesse der aktiven Gestaltung der Lebens- oder Sterbepraxis existieren nur im Vollzug und Tun, werden an dieser Stelle aber aufgrund der Zäsur des Todes von Anne abgebrochen. Dass Georges Anne trotz des geschilderten Einsetzens von Bildungsprozessen (Seq. 12–55) nun doch überraschend ermordet, gibt nicht nur bezüglich der Nachhaltigkeit und dem Ergebnis von Bildung zu denken auf, sondern lässt sich auch als Indiz dafür lesen, dass Bildung tatsächlich nur getätigt und nicht besessen werden kann. Wie zu sehen ist, scheint auch der an den zurückliegenden Problemen (Seq. 12–55) vermeintlich gewachsene Georges an dieser Stelle unfähig zur gewaltfreien Bewältigung der Situation. Dass nun der Mord oder die Tötung Annes auch als Versuch einer Reorganisation der Situation lesbar ist, erscheint paradox und wirft Fragen bezüglich der Ziele und Resultate von Bildungsprozessen

auf: Wie lässt sich die Spannung von individueller und universeller Normsetzung austarieren? Wie weit darf selbstbestimmtes Tun gehen?

In den nachfolgenden und den Film *Liebe* abschließenden Sequenzen ist zu sehen, dass sich infolge dieser manifesten Krise von Georges weitere Reorganisations- oder Umgestaltungsprozesse als Ausdruck von Bildung anschließen. So bringt Georges die Wohnung eigenständig und aktiv in Ordnung und gestaltet die Totenpflege von Anne ohne Einbezug von gesellschaftlichen Institutionen wie Medizin, Polizei oder Familie. Er übernimmt selbsttätig die Aufbettung der toten Anne, kauft Blumen und legt diese ins Wasser, um sie haltbarer zu machen, sucht ein Kleid für das Totenbett aus und räumt Pflegemittel in den Flur und klebt die Türritzen zu, um den Leichengeruch nicht nach draußen dringen zu lassen (Seq. 55-57, 01:46:06-01:50:31). Auch die Organisation des Nachlasses (Seq. 58, 01:50:31-01:54:06), die von einer in die Wohnung gelangten Taube gestört wird, von der Georges der toten Anne in einem Brief berichtet (Seq. 59, 01:54:06-01:55:14), findet unter Ausschluss der Außenwelt statt. Seitens Georges' bleiben konventionelle Verhaltensweisen aus; so ignoriert er das Klingeln des Telefons (Seq. 55) und sieht auch davon ab, die Familie oder andere gesellschaftliche Institutionen vom Tod Annes zu unterrichten (Seq. 55-57).

Dieser erneut einsetzende Transformationsprozess der Selbst- und Weltverhältnisse bei Georges vollzieht sich also im Bruch mit den milieuspezifischen Gepflogenheiten und den heteronomen gesellschaftlichen Konventionen und kann somit als Ausdruck von Autonomie und einer aktiven sowie freiheitlichen Gestaltung der Lebenspraxis gedeutet werden. Angesichts dessen, dass es sich bei der eigenständigen Totenpflege um ein abweichendes, deviantes und unmoralisches Tun handelt, ist das aktive Bildungsgeschehen von Georges schwerer zu erkennen. Bildungsprozesse als widerständiges Handeln sind aber auch hier nicht von einem kritischen Impuls gegenüber sozialen und gesellschaftlichen Normen zu trennen und sind darüber hinaus mit einer aktiven Gestaltung des Lebens verbunden. Georges' nichtinstitutionalisierte Praxis der eigenständigen Totenpflege steht aus dieser Perspektive für eine Freiheitspraxis, im Zuge derer neue Möglichkeiten zur tätigen Ausgestaltung der Situation erschlossen werden können. Bildungsprozesse bewähren sich auch an dieser Stelle nicht mehr vor einem gegebenen normativen Referenzrahmen, sondern gehen als Abweichung von gesellschaftlichen Konventionen mit Schöpfung und Neuheit einher. Es handelt sich in dieser Lesart um eine aktive und widerständige Lebenspraxis, die etablierte moralische und normative Setzungen infrage stellt und in der sich ein intensiverer Selbst- und Weltbezug ausdrückt. Wie zuletzt auch hinsichtlich der Tötung Annes angemerkt (Seq. 54), werfen diese eher paradoxen Bildungsprozesse von Georges Fragen zum Verhältnis von individuellen und allgemeinen Normen, von Autonomie und Heteronomie auf.

Aus meiner Perspektive endet der Werdens- und Bildungsprozess von Georges auch in den abschließenden Filmsequenzen von *Liebe* nicht, sondern Georges befindet sich in einer Krise, ohne dass diese durch einen Reorganisationsprozess überwunden würde. So zeigen sich bei ihm Anzeichen von Wahnsinn und Verücktsein, wenn er auf Anweisung einer imaginären Anne die Wohnung verlässt (Seq. 60, 01:55:14-01:58:17). Reales und Imaginäres werden für ihn zeitweise ununterscheidbar. Hielt sich Georges nach der Tötung von Anne noch in der Wohnung auf (Seq. 55-59), fallen im beginnenden Wahnsinn gesellschaftliche Konventionen von ihm ab und er verlässt, ohne von moralischen oder normativen Imperativen belastet zu sein, scheinbar angstfrei die Wohnung.

Die Krise des Wahnsinns, die mit der Nivellierung des Unterschieds zwischen Selbst und Welt sowie zwischen Realem und Imaginärem verbunden ist, steht so gesehen für eine anhaltende prekäre Selbstentfremdung, die in *Liebe* als eine Alteritätserfahrung der Fremdheit im Selbst und als möglicher Anlass von Bildungsprozessen unabgeschlossen bleibt. Aufgrund der andauernden Ununterscheidbarkeit von Imaginärem und Realem kann sich bei Georges kein neuer Selbst- und Weltbezug mehr einstellen. Sein Wahn ist Ausdruck einer Krise, die ähnlich selbstzerstörerisch wirkt wie bei Anne zuvor, insofern er sich nicht mehr an gesellschaftliche Institutionen gebunden fühlt und Integrationen in das soziale Feld gänzlich verweigert. Georges verharrt in der Krise des Wahnsinns im reinen Werden; hieran können sich durchaus Bildungsprozesse im Sinne einer Reorganisation und Transformation des Selbst- und Weltverhältnisses anschließen, es ist aber ebenso gut denkbar, dass sie ausbleiben.

In *Liebe* bleibt der Fortgang offen: Die abschließende Filmsequenz zeigt Eva, wie sie die leere und verlassene Wohnung ihrer Eltern betritt (Seq. 61, 01:58:17-01:59:39). Sie wandert ziellos in der Wohnung umher, bis sie auf einem Sessel im Salon zu sitzen kommt. Die Krise, die Leerstelle und der Bruch markieren den Möglichkeitsraum für eine zukünftige Reorganisation von Evas Selbst- und Weltbezügen.

3.5 Schlussfolgerungen: Für eine bewegungsbildbasierte Bildungsprozessanalyse

Voranstehend habe ich zu zeigen versucht, dass im Medium Film und speziell in fiktionalen Spielfilmen Bildung und Bildungsprozesse in Bewegung und in Transformation befindlich sichtbar werden. Wie die Analyse des Films *Liebe* verdeutlicht, lässt sich transformatorische Bildung unter Erhalt der damit verbundenen Prozesse darstellen: Ausgehend von den unabgeschlossenen und wiederkehrenden Abweichungen der Verhaltensweisen, Interaktionen und Konversationsformen der Protagonisten Georges und Anne wurden Brüche und Krisen ersichtlich, an die

wiederholt Bewältigungs- und Reorganisationsprozesse anschlossen, die im Film oftmals zur Schöpfung von Neuheit führten. Bildungsprozesse als Transformationen der Grundfiguren der Selbst- und Weltverhältnisse (Kokemohr 2007) konnten im Film *Liebe* dabei in lebenspraktische Vollzüge übersetzt werden. Mit bewegungsbildbasierten Bildungsprozessanalysen lassen sich so gesehen transformatorische Bildungsprozesse über die sich in der Zeit verändernde Gestaltung der Lebenspraxis untersuchen. Somit erweitern Spielfilme die Möglichkeiten, kontingente und ergebnisoffene Bildungsverläufe empirisch darzustellen, wenngleich einer solchen Darstellung aufgrund der Fiktionalität von Spielfilmen auch Grenzen gesetzt sind.¹¹

Wie an Hanekes *Liebe* exemplarisch zu beobachten war, äußert sich das Zusammenspiel von unvorhergesehenen und widerständigen Erfahrungen, daran anschließenden Transformations- und Reorganisationsprozessen sowie der Entwicklung und Schöpfung neuer Grundfiguren des Selbst- und Weltbezugs über die aktiv gestaltete oder transformierte Lebenspraxis der fiktionalen Figuren Georges und Anne. Ausgehend von der filmbasierten Beschreibung von abweichenden Verhaltensweisen und Interaktionen der Figuren kommen aus meiner Sicht die Lebendigkeit, Intensität und das transformatorische Moment von Bildungsprozessen im Lebenslauf stärker zur Geltung als in feststellenden Identifikationen oder nachträglichen textbasierten Rekonstruktionen.

Einschränkend anzumerken ist freilich, dass fiktionale Spielfilme es zwar ermöglichen, sich kontingenten Werdens- und Bildungsprozessen über die sich verändernden Lebenspraktiken ihrer fiktiven Protagonisten beschreibend anzunähern, jedoch nicht alle Probleme der empirischen Darstellung von Bildung im Vollzug zu lösen vermögen. Zugegebenermaßen führt der Film *Liebe* dabei eher einen »idealtypischen« Verlauf transformatorischer Bildungsprozesse vor Augen, während paradoxe Verläufe, etwa, dass sich infolge von Krisen auch gewohnte Selbst- und Weltbezüge wieder einstellen können, eher ausgeblendet bleiben. Zugleich irritiert aber die Ermordung Annes durch Georges am Ende des Films (Seq. 54) normative Vorstellungen von Bildung und wirft Fragen nach der Nachhaltigkeit und den Ergebnissen von Bildungsprozessen auf. So lässt sich etwa fragen, wie nachhaltig das Ergebnis von Bildungsprozessen ist, insofern Individuen – wie bei Georges zu sehen war – per se in krisenhafte Situationen geraten können, die ihre Selbst- und Weltbezüge übersteigen. Und da Georges seine Frau Anne

11 In diesem Zusammenhang drängt sich vor allem die Frage auf, wie es um das Verhältnis von Fiktion und Realität bestellt ist. Ein fiktionaler Film wie *Liebe* bietet sich zwar – wie oben gezeigt – durchaus zur Untersuchung von Bildungsprozessen an; dabei darf die filmische Darstellung aber freilich nicht mit der Realität verwechselt werden. Daher wäre zu überlegen, welches dokumentarische Filmmaterial es erlaubt, stärker *realitätsbezogene* Beschreibungen anzufertigen.

durchaus *selbstbestimmt* tötet, stellt sich die Frage, wie dieser Akt der Tötung mit normbezogenen Bildungszielen wie Gewaltfreiheit vereinbar ist. Der Gewinn von fiktionalen Spielfilmen besteht aus dieser Warte eventuell auch darin, dass in der filmischen Erzählung Sachverhalte derart *überzogen* oder *überspitzt* werden, dass neue Perspektiven oder Probleme im Kontext von Bildung in den Blick kommen.

Mit Spielfilmen wie *Liebe* können transformatorische Bildungsprozesse zudem in unterschiedlichsten Kontexten beforscht werden, sodass sich die Engführung von Bildung und pädagogischen Institutionen überwinden lässt. Es erschließen sich mit ihnen auch transformatorische Bildungsprozesse in eher abwegigen Settings und Lebenszusammenhängen, in denen Bildungsprozesse Gefahr laufen, verkannt zu werden. Wie am Beispiel von *Liebe* zu sehen war, sind Bildungsprozesse angesichts andauernder Krankheit und fortlaufenden körperlichen Verfalls durchaus schwieriger auszumachen, da sie als gegenläufige Bewegung neutralisiert werden (Sanders 2015a: 65). Meine Analyse hat gleichwohl verdeutlicht, dass sich die im Kontext von Alter, Krankheit und Pflege erlittenen Krisen der Figuren Georges und Anne in *Liebe* als widerständige Alteritätserfahrungen verstehen lassen, die Transformations- oder Reorganisationsprozesse in Gang setzen, die mit der Entwicklung neuer Grundfiguren des Selbst- und Weltbezugs verbunden sein können (Kokemohr 2007: 69f.). Wie *nachhaltig* sich diese neuen Grundfiguren etablieren und ob andauernde Veränderungen ohne jegliche Konsolidierung Bildung auszeichnen, sind dabei aus meiner Sicht zwei der grundlegenden Fragen, die der Film *Liebe* aufwirft.

Denn Bildungsprozesse wie der Krankheits- und Gesundungsverlauf in *Liebe* lassen sich als praktischer Umgang mit der Kontingenz des Lebens, als andauernder, unabgeschlossener und lebenslanger Prozess fassen. Hanekes Film machte mit seinen Protagonisten, dem pensionierten Ehepaar Georges und Anne, zudem ersichtlich, dass sich auch im fortgeschrittenen Alter Bildungsprozesse ereignen können, wenn unerwartete Krisen eintreten, die bestehende und etablierte Wahrnehmungs- und Deutungsmuster wiederkehrend irritieren und zur Umgestaltung dieser herausfordern.¹² Wie in *Liebe* exemplarisch zu sehen war, gründen Bildungsprozesse auf einem permanenten und unabgeschlossenen Umgang mit der Kontingenz bzw. den Zufällen des Lebens.¹³ Der zyklische Einbruch von Krank-

12 In *Liebe* werden dem Zuschauer anhand der fiktionalen Figuren Georges und Anne daher auch Einblicke in weitreichende *Lebenskrisen* gewährt, die der konventionellen empirischen Bildungsforschung kaum zugänglich sind. In ihrer Fiktionalität können Spielfilme folglich auch Aufschlüsse über vulnerable Personengruppen bzw. Situationen liefern, die auch aus forschungsethischen Erwägungen schwer zu beforschen sind.

13 Wie an den fiktionalen Figuren Georges und Anne in *Liebe* zu sehen war, koexistieren die Intensitäten und Ereignisse von *ein Leben* mit den Aktualitäten oder aktuellen Zufällen des Lebens. Es ist der anhaltende, unvorhersehbare und passive Einbruch von *ein Leben* – als unbestimmtes Leben – in *das Leben* (TG II: 365ff.), der die Bildungsprozesse der beiden Figuren

heit, der wiederkehrende Reorganisationsprozess und die Schöpfung von Neuheit in *Liebe* sind daher Ausdruck *andauernder Bildung*.

Die zyklisch wiederkehrenden Krisen und Reorganisationsprozesse in *Liebe* führen Bildungs- und Werdensprozesse dabei als unabgeschlossenes Geschehen im permanenten Ungleichgewicht vor Augen (TP: 415f.). Wie am Ende des elften Plateaus von *Tausend Plateaus* lässt sich in Hanekes Film und bei den fiktionalen Figuren Georges und Anne stets die oszillierende Bewegung »Verloren! Gerettet! Verloren! Gerettet!« (ebd.: 422) finden, die Bildungs- und Werdensprozesse kennzeichnet. Bildungsprozesse sind vor diesem Hintergrund nicht zu *besitzen*, sondern nur zu *praktizieren*. Als Zusammenspiel der krisenhaften Auflösung gewohnter Verhaltensweisen bzw. Interaktionsmodi *und* der aktiven Schöpfung von neuen und modifizierten Verhaltensweisen bzw. Interaktionsmodi sind Bildungsprozesse doppelt artikuliert und funktionieren als Ritornell (Sanders 2020).

Über das virtuelle Durchschnittsbild und den Erhalt von Modulationen im Medium Film lässt sich die doppelte Artikulation von Bildungsprozessen, also der unabgeschlossene und wiederkehrende Prozess der krisenhaften Freisetzung *und* der schöpferischen Neubildung, ansatzweise darstellen. Bildungsprozesse funktionieren, wie in *Liebe* zu sehen war, daher als unabgeschlossene und rhythmische Öffnungs- und Schließungsbewegung bzw. als Ritornell (ebd.: 193ff.). Entgegen den Ideen eines kumulativen Zuwachses an kanonischer Bildung oder des Besitzes von Bildung, der zur reflexiven Bewältigung von Herausforderungen im Leben befähigt, werden Bildungsprozesse so gesehen praktiziert, indem bestehende oder gewohnte Wahrnehmungs- und Handlungsmuster immer wieder schöpferisch zerstört bzw. aufgelöst werden und sich daran anschließend Neues bildet. Auch das formal hochqualifizierte Musikprofessorenehepaar Georges und Anne wird in *Liebe* wiederkehrend mit Krisen konfrontiert, die die schöpferische Modifikation der bestehenden Selbst- und Weltbezüge herausfordern.

Wie bei Georges und Anne außerdem zu beobachten war, muss der Bildungsprozess infolge von passiv erlebten Krisen *aktiv* praktiziert und gestaltet werden, besteht er doch in einer andauernden, tätigen und eigenständigen Lebensgestaltung, die selbst immer wieder Bildungsprozesse voraussetzt. Bildungsprozesse existieren daher als dynamischer, elastischer und unabgeschlossener Übergang von passiven zu aktiven Affekten (S: 194, 203f.). Stehen die zyklisch wiederkehrenden, passiv erlebten Krisen – in *Liebe* die Krankheit, die Selbstentfremdung, die Gewalt und der Suizidversuch – und das passive Befolgen der gesellschaftlichen

in Gang setzt. Bildungsprozesse beschränken sich daher nicht auf herausgehobene oder feststellbare Momente, in denen ein Subjekt sein Selbstverhältnis bzw. sein Verhältnis zur Objektwelt transformiert, vielmehr ereignen sie sich durch die Verbindung zum Virtuellen, das heißt durch die Öffnung von *das Leben* auf das zugrunde liegende und vorgängige *ein Leben* hin (ebd.), permanent, kontinuierlich und prozesshaft.

Konventionen eher für Reaktivität und passive, mit einer teilweisen Enteignung des Vermögens einhergehende Affekte, vollzieht sich mit Bildungsprozessen der gelebte Übergang zu einer aktiven Lebensgestaltung und zu aktiven Affekten, die mit einer Vermögenssteigerung verbunden sind (SP: 65). Bei Bildung handelt es sich, wie anhand von *Liebe* gezeigt, um einen doppelt artikulierten Prozess im Leben, der zugleich »aktiv gestaltet wird und passiv abläuft« (Sanders 2020: 226).

Film- bzw. bewegungsbildbasierte Bildungsprozessanalysen helfen so gesehen dabei, Bildungsprozesse über Affekte im Sinne eines dynamischen, un abgeschlossenen und gelebten Übergangs von Zuständen zu fassen und entsprechend als Steigerung oder Minderung von Vermögen zu denken (TG II: 365; SP: 66f.). Anders als bei einer exmanenten Bestimmung von Bildung über transzendente Werte, Normen und Ideale ist damit eine immanente Beurteilung von Bildungsprozessen ausgehend von *Könnens-* oder *Vermögensgraden* möglich. Der Übergang von passiven zu aktiven Affekten ist dabei, wie in *Liebe* zu sehen war, ein elastischer und dynamischer Vorgang, der zeitlebens und andauernd abläuft (S: 203f.). Bildungsprozesse lassen sich so gesehen als ein un abgeschlossenes und ergebnisoffenes *Experiment* verstehen; in diesem Sinne mussten die fiktionalen Figuren in *Liebe* in ihrer Lebenspraxis immer wieder neu herausfinden, unter welchen Bedingungen ihr Tätigkeitsvermögen nicht durch passive Affekte eingeschränkt, sondern durch aktive Affekte erweitert werden kann.¹⁴

Der Gewinn, der mit einer immanenten Bestimmung von transformatorischen Bildungsprozessen über Vermögensgrade bzw. den Übergang von passiven zu aktiven Affekten verbunden ist, besteht unter anderem darin, Begehren und Selbsterhaltung als wesentliche Anteile der Realität nicht auszuschließen. Aktive Affekte sind für Spinoza (2012: 117f.) wie auch für Deleuze (S; SP) eine Grundtatsache des menschlichen Strebens nach Selbsterhaltung bzw. der Anstrengung, in der Existenz zu verharren (Rölli 2018: 122f.), und bedürfen auch im Zusammenhang von Bildung und Bildungsprozessen zukünftig einer stärkeren Beachtung.¹⁵

Während passive Affekte eher für Ohnmacht, Reaktivität und zeitweise Außenleitung aufgrund von Krankheit oder von sozialen Konventionen stehen, ist mit Bil-

14 Speziell Ahrens (2011) zeigt in ihrer Untersuchung, dass Bildung als experimentelle Form der Welterschließung gedacht werden kann. Neuheit als Ergebnis von Bildung ist, wie in *Liebe* zumindest ansatzweise zu beobachten war, daher ergebnisoffen, ungewiss und unbestimmt (ebd.: 300).

15 Anders als in textbasierten Rekonstruktionen kommen in bewegungsbildbasierten Beschreibungen transformatorischer Bildungsprozesse – speziell mit Blick auf fiktionale Figuren im Spielfilm – Affektionen und Affekte stärker zur Geltung. Diese Beschreibung von körperbezogenen Affektionen und Affekten ist für die weitere Ausarbeitung einer Theorie transformatorischer Bildung von zentraler Bedeutung. Bildungsprozesse nehmen – wie in *Liebe* zu sehen war – unter Umständen in Gefühlen wie Angst, Überforderung oder Beunruhigung etc. ihren Ausgang (Wulfstange 2016: 71f., 233f.).

dungsprozessen als wiederkehrenden Übergängen zu aktiven Affekten immer auch Aktivität bzw. relative Autonomie und eine ansatzweise freiheitlich-aktive Gestaltung der Lebenspraxis verbunden. Sind passive Affekte vorrangig Ausdruck von Reaktivität und Vermögensminderung, meinen aktive Affekte tatsächliches aktives Handeln und ansatzweise Selbstermächtigung, wie es mitunter bei den Figuren Georges und Anne in *Liebe* zu beobachten war. In diesem kontinuierlichen Übergang von passiven zu aktiven und von aktiven zu passiven Affekten äußert sich daher im Sinne Spinozas (2012: 207f.) auch die Elastizität des Existenzmodus des Menschen (S: 195).

Das Nichtidentischwerden der fiktionalen Figuren in *Liebe* steht für die unabgeschlossene und dynamische Transformation ihrer Selbst- und Weltverhältnisse und damit für personelle Bildungsprozesse, die von der Transformation ihrer Ehebeziehung nicht zu trennen waren. Bewegungsbildbasierte Bildungsprozessanalysen helfen so gesehen dabei, einerseits personelle oder *individuelle* Selbstbildungsprozesse, als wiederkehrende und unabgeschlossene Praxis der Selbstausarbeitung zu erschließen und andererseits eher *kollektive* Bildungsprozesse zu beschreiben, durch die soziale Bindungen, etwa Ehe- oder Paarbeziehungen, transformiert werden. Bildung ist demgemäß nie von der Umgestaltung der sozialen Gefüge bzw. Bindungen zu trennen.

Im Kontrast zum Prozess der »Normalisierung« (FG: 107), also der performativen Reproduktion gesellschaftlicher Konventionen, sind aktiv gestaltete Bildungsprozesse, wie sie bei Georges und Anne in *Liebe* ansatzweise beobachtbar waren, zudem nicht von einer freiheitlichen und widerständigen Praxis sowie der teilweisen Verweigerung von sozialen Integrationen zu trennen. Während Normalisierungsprozesse eher für »schlechte Wiederholungen« stehen, da Bestehendes ohne größere Abweichung wiederholt wird, sind widerständige Bildungsprozesse eher Ausdruck »guter Wiederholung« und der Schöpfung von Neuheit.¹⁶ Jenseits von Reaktivität und eines lediglich passiven sowie performativen Erhalts der bestehenden Wirklichkeit stehen kritische und widerständige Bildungsprozesse zugleich für Aktivität und Neuheit sowie für eine transformierte, intensivere Lebenspraxis.

Daher erschöpfen sich Bildungsprozesse nicht in einer kritischen Verweigerungshaltung, sondern hängen vielmehr mit einer aktiven Erfindung und expe-

16 Die Bildungsprozesse in *Liebe* sind als teilweise unmoralische und deviante Abweichungen von gesellschaftlichen Konventionen, beispielsweise in Form der zeitweisen Ablehnung kurativer oder klinischer Behandlungswege in der Familie (Seq. 34, 52) oder der Übernahme der Totenpflege durch Georges (Seq. 55-58), durchaus komplexer und daher schwer wahrzunehmen, stehen aber als relative Steigerungen des Tätigkeitsvermögens für aktive Affekte und Handlungsmacht, mit denen auch gute Wiederholungen verbunden sind. Wie in Hanekes Film zu sehen ist, deckt sich das Gute nicht unbedingt mit dem moralisch Richtigen bzw. der gouvernementalen Selbstführung, sondern ist ein »anti-gouvernemental[es]« (Sanders 2020: 489) Werden.

rimentellen Erprobung von Lebensmöglichkeiten zusammen (U: 134). Die Figuren in *Liebe* verdeutlichen, dass Ablehnung und Kritik nicht ausreichen, sondern es einer aktiven Gestaltung von Auswegen und Handlungsalternativen bedarf. Bildungsprozesse resultieren daher in transformierten Selbst- und Weltbezügen, die *intensivere* oder *nichtinstitutionalisierte* Selbst- und Weltbeziehungen begünstigen. Das bestehende Leben wird so gesehen nicht nur normierend verwaltet und reaktiv erhalten, vielmehr stehen Bildungsprozesse für ein intensives und lebendiges Handeln, also letztlich für ein »aktivere[s], bejahendere[s], möglichkeitsreichere[s] Leben[]« (F: 129).¹⁷

Bewegungsbildbasierte Bildungsprozessanalysen bringen daher jenseits vernunftgeleiteter Kritik oder Verweigerung auch eine *andere Kritikform* in den Blick, die auf Affirmation, Schöpfung und Lebensbejahung beruht (ebd.). Affirmation meint dabei nicht eine Akzeptanz des Seins, sondern die Schöpfung von Sein (Hardt 1993: 117, angeführt in Dittrich 2012: 9). Vernunftgeleitete Kritik allein reicht nicht aus, sondern es bedarf der *praktischen Schöpfung* von Handlungsalternativen. Bildungsprozesse stehen daher, wie bei Georges und Anne in *Liebe* zu sehen war, für eine aktive Lebenspraxis und die Schöpfung von anderen und intensiveren Verhaltensweisen und nichtinstitutionalisierten Beziehungsmodi. Die im Zusammenspiel von Krise und Reorganisation erfolgende Entwicklung neuer Grundfiguren des Selbst- und Weltbezugs, die Kennzeichen von transformativischen Bildungsprozessen sind, geht so betrachtet mit Neuheit in Form einer intensiveren und lebendigeren Lebenspraxis einher.

In den Werdens- und Bildungsprozessen von Georges und Anne in *Liebe* werden in diesem Sinne ansatzweise transformierte und intensivere Selbst- und Weltbezüge erkennbar, die für eine neue Bindung zur Welt, beispielsweise in Gestalt transformierter und intensiverer Ehebeziehungen, stehen und sich von dem eher passiven Weltbezug absetzen, der für die Kontrollgesellschaft mit ihrer Bindungslosigkeit typisch ist (U: 256). Die fragmentierten und relativ entkoppelten kontrollgesellschaftlichen Räume (ebd.: 254ff.) können in Bildungsprozessen als *Transformationen* der Selbst- und Weltverhältnisse bisweilen starken und intensiven Bindungen oder Beziehungen weichen. Solche intensiveren Selbst- und Weltbezüge sind ein Ergebnis widerständiger Bildungsprozesse, die sich nur performativ und im Vollzug erschließen lassen (ebd.: 252). Auch Georges und Anne bleibt in *Liebe* nichts anderes übrig, als den Fokus des Widerstands entsprechend der jeweils

17 Bei den intensiven oder nichtinstitutionalisierten Selbst- und Weltbeziehungen handelt es sich entsprechend um zeitweise veränderte *Lebensformen* oder *Existenzweisen*. Transformierte Selbst- und Weltbezüge lassen sich so betrachtet als Ausdruck lebenskünstlerischer Praktiken im Sinne Foucaults (2007: 280ff., 71ff.) verstehen, die auch zukünftig im Zusammenhang von Bildung vermehrt Beachtung verdienen.

neuen und veränderten Situation jedes Mal neu zu erzeugen (F: 148). Wie Han-ekes Film verdeutlicht, sind die intensiveren Beziehungen daher nie von Dauer, sondern müssen immer wieder neu erschaffen werden. Ähnlich verhält es sich mit Pflegeprozessen, die ich anhand des Spielfilms *Liebe* nachfolgend beobachten und untersuchen möchte.