Cinematographica diversa, marginalia et curiosa:
Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete

Heft 12, 2026

Von der Dramatisierung medizinischer Sachverhalte im Film: Zwischen Technik, Ethik und Politik

von Hans J. Wulff
Mit Beiträgen von Heinz-Jürgen Köhler, Volker Kollenbaum und Jan Sellmer

Westerkappeln: DerWulff.de 2026
Alle Rechte vorbehalten
ISSN: 2699-2981
Kontakt: hwulff@uos.de

Inhalt

3 / Vorbemerkung

Zu einzelnen Filmen

4 / Alpträume in Weiß. Die Antihippokraten im Film *Anatomie 2*.

6 / Du bist mein Leben! Der Film *Blueprint* beschäftigt sich mit dem Klonen.

8 / Die Schuld frißt dich auf! [Zu *21 Grams*.].

11 / Was ich noch zu tun habe. [Zu *My Life Without Me*.]

13 / Locked-In. [Zu Julian Schnabels Film *Schmetterling und Taucherglocke*, 2008.]

16 / In guten wie in schlechten Zeiten. *Am seidenen Faden*.

18 / *Don't Worry*! Bemerkungen zu Gus van Sants Film über den querschnittsgelähmten Cartoonisten John Callahan.

22 / Ray, Evelyn und die blinde Schwertkämpferin: Neue Rollenbilder behinderter Menschen im Kino.

24 / Die Bärin, die den Berg bestieg. Alzheimer im Film. *An ihrer Seite.*

26 / Katalysator der Konflikte: Krebs im Spielfilm / Volker Kollenbaum, Jan Sellmer, Hans J. Wulff

28 / Sterben in den Zeiten des Neoliberalismus: Bemerkungen zu Rob Reiners sentimentaler Screwball-Komödie *The Bucket List / Das Beste kommt zum Schluss* (2007).

Analysen

32 / Die entmachtete Sexualität: Politik, Klonieren und Replikation im neueren Kino.

43 / Roboter - Körper - Evolution: Notizen zu einem populären Stoff im Kino.

51 / Generationsbeziehung und Schwangerschaftsproblematik in Spielfilmen der 1990er Jahre.

67 / Quincy und die anderen oder Im Angesicht des Todes: Die Figur des Rechtsmediziners in den fiktionalen Formen des Films und des Fernsehens.

79 / Gesundheitskulte, Körperhysterie und Nahrungsmittelindustrie: Am Beispiel von Alan Parkers Film *The Road to Wellville* (*Willkommen in Wellville*, 1994)

93 / Nicht-identifizierter Fall 47: Körper, Krieg und Medizin in Dalton Trumbos J*ohnny Got His Gun* (1971) / Heinz-Jürgen Köhler, Hans J. Wulff

Vorbemerkung

Media vita in morte sumus (= Mitten im Leben, vom Tod umfangen), dem karolingischen Dichter Notger zugeschrieben, eine minimalistische Beschreibung der *conditia humana*, der allumfassenden Bedingung menschlicher Existenz. Die Möglichkeit des Endes, aber auch die der Verletzung, der Behinderung, der Verstümmelung, das Versiegen von Kräften – immer ist man im „guten Leben“ umgeben von einem Feld des Möglichen, das in das Gute des Lebens eingreifen, es zum Scheitern oder zum Verlust der eigenen Handlungsmacht führen kann. Von Beginn der Geschichte an, die wir kennen, gab es auch Hilfe, wenn das Unglück hereinbrach. Hilfe von anderen, von Eingeweihten, die die Geheimnisse der Kräuter kannten, die bereit waren, sich zu kümmern. Und anderen, die noch tiefer in die Rätsel des anderen Körpers eindringen konnten, Helfer- und Retterfiguren, von deren Fähigkeiten und deren Wissen die anderen wussten. *Sich-Kümmern* mag bis heute eine Leitlinie medizinischen Handelns sein, darum gehören die Kümmerer auch zu so vielen Geschichten dazu. Weil zustoßendes Unglück eines der Kernthemen des Erzählens ist, sind medizinische Beziehungen von Beginn an auch Gegenstand des Geschichtenerzählens.

Es bildeten sich Berufe heraus, ganze institutionelle Apparate. Es entstanden Orte, die dazu dienten, Hilfe zu leisten, als Orte, die den Kranken und den Reisenden offenstanden, schließlich auf die Funktion des Hospitals (vom lat. *hospes*, gleichzeitig für den „Gastfreund“ wie den „Gast“) eingeschränkt. Im Lauf von Jahrhunderten bildeten sich Modellvorstellungen des Krank-Seins heraus, das Feld der Anlässe, das Krankenhaus aufzusuchen, differenzierte sich ebenso wie die Professionen derjenigen, die sich dort kümmerten.

Nur wenige Historienfilme gehen in die Medizingeschichte zurück; der heute bekannteste ist wohl *Der Medicus* (IT: *The Physician*, BRD 2013, Philipp Stölzl). Die meisten Filme spielen aber in der Jetztzeit (oder unmittelbar davor wie die deutsche TV-Serie *Charité* [2017-24]). Und die Filme greifen das riesige Themenspektrum auf, wie Krankheit und Verletzung in den Dramaturgien der Erzählungen aufgenommen und so auch thematisiert werden. Das Kino und heute noch viel mehr das Fernsehen werden zu Lernorten, an denen nicht nur das Krank-Sein imaginär erfahrbar wird, sondern vor allem auch die Ausprägungen der sozialen Beziehungen zwischen dem ärztlichen Personal und den Patienten ausgehorcht werden können. Oft im Dazwischen von professioneller Pflicht zur Hilfe, aber eben auch der tieferen sozialen Bindung, die aus dem Sich-Kümmern entstammt und die man heute als Empathie fassen würde. Ein Feld also, das unmittelbar zu den Themen einer Ethik der Medizin gehört.

Alpträume in Weiß

Anatomie 2. - BRD 2002. Regie und Buch: Stefan Ruzowitzky. Kamera: Andreas Berger. Maske: Stefanie Hilke. Musik: Marius Ruhland. Darsteller: Barnaby Metschurat (Jo), Herbert Knaup (Professor Müller-LaRousse), Roman Knizka (Hagen), Wotan Wilke Möhring (Gregor), Frank Giering (Sven), Rosie Alvarez (Lee), Heike Makatsch (Viktoria), Joachim Bißmeier (Dr. Schinder), Hanno Koffler (Willi), Franka Potente (Paula Henning). Länge: 101 Minuten. FSK: ab 16 Jahren. Verleih: Columbia TriStar Film GmbH.

Vom Wahn getrieben, die eigene Macht auszuprobieren, Leben zu beherrschen, es zu verbessern, zu verleihen oder zu nehmen: Die Gesichter des „verrückten Arztes“ sind vielgestaltig und begleiten den Horrorfilm von Beginn an. Der *mad doctor* ist vor allem in seinem Bestreben, neues Leben zu erschaffen, mehr als ein Mensch, gottgleich vollzieht er den Schöpfungsakt und erhebt sich damit gegen eherne Gesetze. Wenn auch die Heilkunst der Wissenschaft die Heilkunst der Götter beerbt hat, so scheitert die Erschaffung eines Menschen, Cyborgs oder Replikanten von Menschenhand in fast allen Geschichten, die darüber seit dem 18. Jahrhundert erzählt worden sind. Die Geschöpfe des unseligen Tuns der Ärzte haben keinen Bestand. Mit ihnen geht meist auch ihr Schöpfer unter, er hat Gott gespielt und wird mit dem Tode gestraft.

Vor dem Hintergrund dieses Motivkomplexes ist *Anatomie 2* anzuzeigen - ein schneller und gelegentlich zynischer Krankenhaus-Thriller. Kein wirklich guter Film, er ist oft durchsichtig, Spannung mag sich oft nicht einstellen, weil man ahnt, wie es weitergeht. Und der dennoch auf eigenartige Weise modern ist und so erst in unserer Zeit entstehen konnte. Die Exposition der Geschichte ist schnell erzählt. Der hochbegabte Ruhrpottjunge Jo Hauser (gespielt von Barnaby Metschurat, bekannt aus *Solino*) ist Mediziner aus Überzeugung. Sein Bruder Will (Hanno Koffler) ist an den Rollstuhl gefesselt, das treibt Jo an, zu forschen. Er geht als AIPler an das renommierte Berliner Uniklinikum Benjamin Franklin (UKBF) und schließt sich dort dem elitären Zirkel um den durchtriebenen Professor-Guru Müller-LaRousse (Herbert Knaup) an. Die Vereinigung von Nachwuchsärzten der Spitzenklasse entpuppt sich aber als geheime Loge, die an einem illegalen Forschungsprojekt arbeitet. Die sogenannten *Antihippokraten*, deren Ableger schon drei Jahre zuvor in dem Medizin-Reißer *Anatomie* (1999) in Heidelberg für eine Menge Leichen gesorgt hatte, experimentieren an synthetischen Muskeln. Als Versuchsobjekte stellen sie selbst zur Verfügung - jeder läßt sich operativ künstliche Muskeln einsetzen, die per Computer steuerbar sind. Zunächst ist Jo begeistert von der ebenso arroganten wie brillanten Elitetruppe, in der geheimen Hoffnung, ein Wundermedikament für seinen schwerkranken Bruder zu finden. Doch schon bald bekommt er Zweifel. Der verängstigte Sven (Frank Giering) will aussteigen, das wird ihm zum Verhängnis... Und was ist mit dem vermeintlichen Junkie Benny (August Diehl), dem Mitglied der Bruderschaft und ehemaligen Assistenten Müller-LaRousses, der sich vor den Augen des Professors - irrsinnig geworden - bei einem Kongress gleich am Anfang des Films selbst aufschlitzte?

Die Mitglieder der Ärzte-Loge der Antihippokraten sind direkte Nachfahren von Dr. Mengele und Co. Franka Potente, die in *Anatomie* (1999) - dem erfolgreichsten deutschen Film des Jahres 2000 - noch die Rolle einer Medizinstudentin gespielt hat, die dem Bund auf die Spur kam und die ihn entlarven half, spielt in *Anatomie 2* eine BKA-Ärztin, die ahnt, was geschieht, aber keine Beweise für das Fortbestehen der Loge hat. Antihippokraten sind rassistisch orientiert, fabulieren ungeniert über eine neue „Herrenrasse“, halten sich für eine Geheimelite. Am Ende des Films zeigt es sich, daß nicht nur der böse Professor, der im übrigen nicht zur Rechenschaft gezogen wird, sondern auch die Verwaltungsleiterin des Klinikums dazugehört - ein Cliffhanger für weitere Geschichten.

Müller-LaRousse will den perfekten Menschen schaffen, worunter er sich, ganz klassisch, ein Superwesen vorstellt, das stärker, schneller, ausdauernder als der normale Mensch ist. Der künftige Mensch soll ein Cyborg sein, ein Mischwesen aus künstlichen und organischen Teilen. In *Anatomie 2* werden künstliche mechanische Muskeln implantiert - glitschige schwarze Riemen, die, bevor sie eingesetzt werden, im Operationssaal herumliegen wie Aale. Eine Leistungssteigerung von 400 Prozent könnten sie bewirken, wird Jo erklärt, und, wenn erst die Laufmuskeln ausgetauscht wären, könne er 60 Stundenkilometer schnell laufen! Trotz dieser Prognose gelingt die Synthese von Körper und künstlichen Teilen nicht. Bei einer Operation wird versehentlich eine Verankerung gelöst, der Muskel schnellt schockartig wie eine Alienfigur aus dem Körper des Operierten hervor. Die Kunstmuskeln bleiben fremde Elemente, sie werden dem Körper nicht assimiliert. Der Körper des Patienten wird so zu einem gespaltenen Wesen, in dem die körperfremden Bauteile ein Eigenleben entfalten, der körpereigenen Kontrolle entzogen. Je länger sie implantiert sind, desto mehr beginnen sie eine Eigenaktivität zu entfalten, die nicht mehr gesteuert werden kann und die am Ende die Zerstörung des Träger-Körpers bewirkt. Das Bild eines fremdbestimmten, seines Willens beraubten Cyborg-Wesens wird unterstrichen durch einen Steuerchip, der am Rückgrat verschraubt wird und der es gestattet, mit einem Rechner die Bewegungen der Kunstmuskeln außerhalb und gegen den Willen des Trägers zu kontrollieren. Kurioserweise kann der Held sich eines Mordversuchs deshalb erwehren, weil er die Batterie des Steuerchips entfernt hatte.

Nicht wahnhafte Sehnsucht, künstliches Leben zu schaffen, um eigene Macht zu beweisen, treibt den bösen Professor, sondern maßloser Ehrgeiz und der Wunsch, den Nobelpreis als höchste Form der Anerkennung zu erringen. Nur ein einziges Mal zeigt er unkontrollierte Emotion, als er die Nachricht erhält, daß ein amerikanisches Team einen Steuerchip für Muskelgewebe öffentlich vorgestellt hat, der dem ähnelt, mit dem seine Gruppe arbeitet. Die Jungärzte, die in seiner Gruppe arbeiten, führen sich als Novizen einer Geheimelite auf, die über Leichen zu gehen bereit ist, um der Führerfigur zu gefallen. Niemand erträgt den enormen sozialen und psychischen Druck, ohne Drogen zu nehmen. Leistungssteigerung auf der einen Seite wird mit exaltierter, bis in den Rausch intensivierter Sexualität kompensiert. Heike Makatsch spielt eine junge Ärztin, die nur im Drogenrausch zu sexueller Höchstleistung fähig ist und die sich am Ende, als sie eine Krankenschwester töten soll, mit einer tödlichen Überdosis umbringt. Leistungs- und Luststeigerung gehen Hand in Hand. Drogen vermitteln beides. Die Antihippokraten sind Yuppies, die den Rausch benötigen, um ein schnelles und starkes Leben zu führen - in allen Bereichen, die Welt der Arbeit und die Welt der Freizeit werden deckungsgleich. Sie könnten auch in der Werbung, in der *new economy* oder an der Börse arbeiten - weil ihr Lebensmodus ähnlich ist: ichzentriert, zynisch, skrupellos, hellwach. Um so bemerkenswerter, daß der Film sie auch als unreife Spätpubertierende zeigt, die für die Anerkennung in der Gruppe und durch den selbsterwählten Charismatiker Müller-LaRousse bereit sind, Recht zu brechen, ärztliches Ethos zu mißachten, sogar die Integrität des eigenen Leibes aufs Spiel zu setzen.

Anatomie 2 ist in Teilen am Berliner Franklin-Klinikum in Steglitz gedreht worden. Die medizinischen Inhalte wurden von fünf Beratern kontrolliert. Dennoch ist der Film kein realistischer Film über eine neue Ersatzteilmedizin geworden: Der überaus rasante Stil legt sich über die manchmal holprig erzählte Geschichte. Hier sind die Genre-Elemente gelegentlich sogar störend - warum sollte jemand, der sich bedroht fühlt, wohl einer Einladung in einen nächtlichen OP folgen, wenn das nicht zu einer Horror-Geschichte gehörte? Dagegen stehen aber die stilistischen Qualitäten: Ein am modernen Action-Film orientierter Schnitt, der immer wieder äußerst schnelle Bildwechsel zur Dramatisierung nutzt; eine an der Glätte und Sterilität der neuen Hochglanz-Innenarchitekturen geschulte Ausstattung; und vor allem eine dramatisierende

Musik, die Stilelemente gerade jener Subkulturen aufnimmt, zu denen die Anthippokraten gehören: all diese Qualitäten der Machart machen den Film zu einem Hochglanzprodukt, das an manche Hollywood-Filme erinnert. Die Szenenschlüsse sind fast immer überdramatisiert, arbeiten mit Schock-Elementen und treiben die Darstellung immer wieder an den Rand des Satirischen, springen manchmal drüber und machen manchmal erst in letzter Sekunde kehrt.

Du bist mein Leben!

Blueprint. - BRD 2003. Regie: Rolf Schübel. Darsteller: Siri Sellin / Iris Sellin (Franka Potente), Siri Sellin mit 8 Jahren (Nina Gummich); Siri Sellin mit 13 Jahren (Karoline Teska), Dr. Martin Fischer (Ulrich Thomsen), Greg Lukas (Hilmir Snaer Gudnason), Daniela Hausmann (Katja Studt), Janek Hausmann (Wanja Mues). Drehbuch: Claus Cornelius Fischer, unter Mitarbeit von Rolf Schübel; nach dem Roman "Blueprint - Blaupause" von Charlotte Kerner. Kamera: Holly Fink. Musik: Detlef Friedrich Petersen. Montage: Ursula Höf. Prädikat: besonders wertvoll. Länge: 113 min. FSK: ab 12

Zu Beginn der 1970er Jahre fanden die ersten Medizinkonferenzen zum „Klonieren“ statt. Die Erzeugung und Züchtung von Menschen unter Umgehung von Zeugung und Schwangerschaft schien möglich zu werden. Seitdem ist die Diskussion nicht mehr abgebrochen, hat mit dem Klon-Schaf „Dolly“ und den Debatten um Stammzellforschung neue Nahrung bekommen. Der Arzt als Schöpfer neuen Lebens: die Vision eines Frankenstein-Mediziners, der sich zur Gottgleichheit aufzuschwingen scheint, bekam ein neues Gesicht. Kaum ein Kommentar in den Feuilletons der letzten Jahre kam ohne die Befürchtung aus, Wissenschaftler griffen in die Schöpfungsgeschichte ein, und immer wieder konnte man den Hinweis lesen, die Wirklichkeit sei drauf und dran, jeden Science-Fiction-Horrorfilm in den Schatten zu stellen. Die Diskussion ist nicht abgeschlossen, Ethikräte werden einberufen, Warner und Befürworter sind auf dem Plan. Die populären Vorstellungen, die im Spiel sind, weisen viel weiter zurück - man stößt schnell auf den kabbalistischen Mythos vom Golem, auf die Automatenwesen des 18. Jahrhunderts, auf die chirurgisch zusammengefügten Kunstmenschen des späten 19. Jahrhunderts, Homunculus und Golem, die Olympia-Puppe, Dr. Frankensteins Kunstmensch. Die Filmgeschichte des Klonierens im engeren Sinne beginnt zur gleichen Zeit wie die medizinische Diskussion. Seitdem war immer wieder die Rede davon, daß verrückte Wissenschaftler oder Nazi-Ärzte Übermenschen züchten oder totalitäre Regimes sich der menschlichen Fortpflanzung bemächtigen und Menschen heranwachsen lassen könnten, die entmündigt sind und sich vollständig in industrialisierte Zukunftsgesellschaften einfügen.

Dabei ist das Motiv des Klonierens immer wieder Anlaß gewesen, über die Bedingungen von Menschlichkeit, Selbstbestimmung und Identität nachzudenken. Einer der beeindruckendsten Filme über das Klonieren ist jetzt in die Kinos gekommen - Rolf Schübels *Blueprint* (BRD 2003). Schübel hat den preisgekrönten Jugendroman *Blueprint - Blaupause* von Charlotte Kerner (Weinheim/Basel: Beltz 1999; zahlreiche Neudrucke), der inzwischen in zahlreiche Sprachen übersetzt wurde, in einen sensiblen und nachdenklich stimmenden Film umgesetzt. Welche Geschichte! Der Film beginnt mit Bildern einer jungen Frau, die in den Wäldern British Columbias Wapiti-Hirsche fotografiert. Man nennt sie selbst „Wapiti“, weil sie so scheu ist wie die Tiere ist. Sie lebt allein in der Wildnis. Ihre einzige Verbindung zur Außenwelt ist ein Bildtelefon, auf dem eine Frau anruft, die genauso aussieht wie sie, die nur älter ist. In mehreren langen Rückblenden erzählt der Film die Geschichte der jungen Frau: Sie heißt Siri Sellin und ist die Tochter der berühmten Konzertpianistin Iris Sellin, die, kaum 30jährig, erfährt, daß sie Multiple

Sklerose hat. Um die eigene Begabung trotz des drohenden frühen Todes zu bewahren, entschließt sie sich dazu, ein Klon-Kind zu gebären. Ein kanadischer Reproduktionsmediziner hilft ihr, führt die Operation durch. Die beiden schließen einen Pakt - niemand soll von der unerhörten Geburt erfahren, wenn nicht beide dazu bereit sind, an die Öffentlichkeit zu gehen. Siri wird geboren. Sie wächst im Münsterland auf, auf einem Schlößchen, ausgestattet mit allem, was eine glückliche Kindheit braucht. Tatsächlich hat sie eine ähnliche musikalische Begabung wie die Mutter. Die Nachricht, daß sie ein Klon-Kind ist, trifft sie vollkommen unvorbereitet, als sie 13 ist und der Arzt ohne das Einverständnis der Mutter die Presse informiert. Sie bricht zusammen, braucht lange, bis sie wieder normal zu leben scheint. Sie nimmt ihre Klavierübungen wieder auf. Ein erstes gemeinsames Konzert von Mutter und Tochter endet mit einem Eklat - das Mädchen steckt sich einen Davidstern an, auf dem „Klon“ steht. Der Versuch, eine eigene Solokarriere aufzubauen, mißlingt - zu groß ist die Anspannung, sie kann ihr erstes Konzert nicht zu Ende bringen. Die Mutter übernimmt ihren Part. Nach einem Selbstmordversuch bricht sie alle Brücken hinter sich ab, flieht nach Kanada. Erst nach zwei Jahren - hier setzt der Film ein - beginnt sie langsam, wieder in die Wirklichkeit der anderen zurückzukehren. Sie verliebt sich in einen jungen Kanadier, als die Mutter stirbt. Am Sarg der Mutter setzt sie sich zum ersten Mal wieder ans Klavier, spielt ein Klavierkonzert von Mozart an. „Ich habe meinen eigenen Tod überlebt“, klingt der Film aus.

„Mich hat der technisch-wissenschaftliche Aspekt nur am Rande beschäftigt“, sagte Rolf Schübel zu dem Film. Tatsächlich geht es um das Ausloten einer Identität, die unter von Beginn an unter dem Zwang „Du sollst eine andere werden!“ steht. Die Mutter läßt Klonen, weil sie das Kind als Verdoppelung ihrer selbst ersehnt, als Möglichkeit, den eigenen Tod zu überwinden und ihren Lebensentwurf in der Tochter vollenden zu lassen. Diese grotesk übersteigerte Selbstwahrnehmung der eigenen Begabung, die über den eigenen Tod hinaus bewahrt bleiben soll, macht das eigentlich Irritierende des Films aus. Nicht der technische Vorgang des Klonens ist das Monströse an diesem Film, sondern der Versuch, Macht auf das Leben eines anderen auszuüben. Die Mutter verkörpert einen unerhörten, in dieser Rigorosität selten erhobenen totalitären und terroristischen Anspruch auf die Tochter, nimmt ihr jeden Anspruch darauf, einen eigenen Lebensentwurf zu finden.

„Du bist mein Leben!“, versucht sie einmal das junge Mädchen zu beruhigen, und sie meint diesen ungeheuerlichen Satz als Trost, als wolle sie der Tochter versichern, wie eng sie an sie gebunden sei. Iris Sellin ist selbst eine Monströsität - hat sie doch ihr Leben ganz reduziert, ausschließlich der Musik gewidmet. Sie zeigt dem Kindermädchen das Musikzimmer als „Tabernakel“, die Noten als „Monstranz“, verbietet jede Berührung von beidem. Heilige Orte, die das eigene Leben ordnen und zentrieren. Liebe richtet sich unter dieser ebenso asketischen wie unduldsamen Voraussetzung nur noch auf das Selbst, und auch die Tochter ist nur ein Spiegelbild des eigenen Lebens. Reproduktion entmachtet die Sexualität - es braucht den anderen nicht mehr, wenn man sich fortpflanzen will. Das Klonieren ist eine Form der Liebe unter den extremen Vorzeichen der Individualisierung, weil es den anderen entbehren kann. Iris Sellin ist besessen von der Musik, ihr ist alles untergeordnet. Sie ist in der Beschränkung und Ausschließlichkeit dieser Fixierung künstlicher als ihr Doppel, und es gehört zu den Leistungen Franka Potentes, diese Differenz spürbar zu machen.

Die Innigkeit und Verbundenheit der beiden Frauen - sinnigerweise spielt Franka Potente beide Rollen - scheint nie so klar zu sein wie beim ersten gemeinsamen Konzert, bei dem sich Tochter und Mutter an zwei Konzertflügeln gegenübersitzen. Man sieht jeweils die Spielerin und das Spiegelbild ihrer Hände auf dem Holz des Flügels - so daß beim Umschnitt (die Szene ist als Schuß-Gegenschuß-Auflösung realisiert) die jeweils andere an die Stelle des Spiegelbilds

der vorherigen tritt. Das Spiel mit Symmetrien, Gleichheiten, Verdoppelungen geht bis in das anagrammatische Spiel mit den Namen hinein - aus „Iris Sellin“ wird „Siri Sellin“. Die Verbundenheit der beiden Frauen ist aber fragil und kann nur solange bestehen, wie Siri sich hilf- und wehrlos unterwirft. Als sie beginnt, nach dem Eigenen zu fragen, was ihr bleibt, zerbricht die Einheit von Mutter und Tochter. Die Einsamkeit des Klon-Kindes steht in historischer Reihe. Die Selbst-Stigmatisierung, die Siri als „Klon“ mit dem Davidsstern vornimmt, ist gerade deshalb interessant, weil sie die Unselbständigkeit ihrer Klon-Identität mit einer viel allgemeineren Identitätskrise zusammenbringt, die Siri erlebt und die sie als gesellschaftliche Ausgrenzung erlebt. Der Klon steht wie andere Diskriminierte auch außerhalb gesellschaftlicher Normalität, weil er als nicht-menschlich oder nicht-normal etikettiert ist oder sich selbst etikettiert. Und indem der Klon die Unterwerfung unter das allgemeine Urteil am eigenen Leib exekutiert, sich selbst als minderwertig erfährt, verinnerlicht er ein Stigma, übernimmt er eine Schuld, für die er nicht verantwortlich ist. Siris theaterhaft anmutende Geste, sich als „Klon“ zu outen und gelichzeitig in die Symboliken des Holocaust zu stellen, ist darum ein ebenso groteskes wie verzweifeltes Auflehnen gegen degen diesen Mechanismus der Entwürdigung.

Die junge Frau entflieht konsequenterweise dem Einfluß der Mutter, beginnt ein zweijähriges Leben als Eremitin in den kanadischen Wäldern. Dort nimmt sie Freundschaft auf mit einem albinotischen Wapiti-Hirschen, den sie elternlos gefunden und aufgezogen hat (und den sie nach einem fröhlichen Kinderlied „Rudolf“ tauft). Auch diese Konjunktion ist zutiefst symbolträchtig, schließen sich doch zwei Zwischenwesen, zwei Randexistenzen in der Zivilisationslosigkeit des Urwalds zusammen, die beide nicht richtig zu ihren „Stämmen“ gehören. Zugleich ist das Exil im Wald eine mönchische Zeit der Exerzitien, der Selbstbesinnung, des Durchgangs zu einer geistigeren Existenz - und endet in der Bewältigung der Krise: Die junge Frau wird den Eindruck, die eigene Existenz sei eine Wiederholung, verlieren, ein eigenes selbstbestimmtes Leben führen können.

Ein Film über das Klonieren? Nein; vielleicht: auch. Das Recht auf Ablösung und auf Selbstbestimmung, die Relativität des Anspruchs, den man auf das Leben eines anderen ausüben darf und kann, die Achtung, die man vor einem anderen haben muß: Dieses sind die Themen, die *Blueprint* behandelt und die manche Implikationen der Klon-Diskussion zurückführen auf die tieferen Fragen des Generationenvertrags oder auch des menschlichen Verkehrs überhaupt, die durch die Techniken der Reproduktionsmedizin höchstens verschärft gestellt werden können.

Die Schuld frißt dich auf!

21 Gramm (21 Grams). - USA 2003. Regie: Alejandro González Iñárritu. Drehbuch: Guillermo Arriaga. Darsteller: Sean Penn (Paul Rivers), Naomi Watts (Cristina Peck), Benicio Del Toro (Jack Jordan), Charlotte Gainsbourg (Mary Rivers), Melissa Leo (Marianne Jordan), Clea DuVall (Claudia), Danny Huston (Michael). Musik: Gustavo Santaolalla. Kamera: Rodrigo Prieto, Fortunato Procopio. Schnitt: Stephen Mirrione. Produktion: This Is That; Y Productions. Verleih: Constantin. Länge: 125 Minuten. Start: 26. Februar 2004.

> "Man sagt, dass wir 21 Gramm verlieren, wenn wir sterben. Das Gewicht von fünf Groschen, von einem Kolibri, von einem Schokoladenriegel - und vielleicht auch das Gewicht der menschlichen Seele" (Voice-Over des sterbenden Paul Rivers am Ende des Films).

Das Motiv übergreift das vergangene Jahrhundert: Da bekommt ein Pianist die Hände eines Mörders angenäht, als er in einem Eisenbahnunglück schwer verletzt wird, die Hände sind zerquetscht - und kann sich gegen die Energie der Hände nicht wehren, die morden wollen und nicht Musik machen (in *Orlacs Hände*, 1924). Da kann Dr. Frankenstein verzweifeln, weil die Wesen, die er aus dem Fleisch von Hingerichteten und Ermordeten zusammensetzt, nach dem streben, was seine ursprünglichen Körper tun wollten (in *Frankenstein*, 1931, und seinen zahllosen Nachfolgern). Das Fleisch ist stärker als der Geist, läßt sich nicht unterwerfen. Es ist, als ob der Leib selbst sich gegen die Kontrolle und Herrschaft der Person zur Wehr setzte. Bis in die Parodie ist das Thema im Film bearbeitet worden - in Kubricks *Dr. Seltsam oder Wie ich lernte die Bombe zu lieben* (1963) ist es die Armprothese Dr. Seltsams, die sich gegen ihre Schöpfer in der Nazi-Zeit nicht zu wehren vermag und immer wieder in Krisenzeiten sich zum Hitlergruß verselbständigt.

21 Gramm knüpft an diese Motivgeschichte an und ist doch aus anderem Holz gearbeitet. Der Film breitet ein Puzzle von Einzelteilen aus, die sich zu einem Kaleidoskop zusammenfügen. Drei Schicksale werden miteinander verbunden, die nichts miteinander zu tun hatten - Zufall, Verzweiflung, Vorherbestimmung, Fluch führen sie zusammen, vertiefen das Unglück. Das erste Bild des Films zeigt eine friedlich schlafende Frau (Naomi Watts) in einem schmutzigen Bett; ein nackter Mann sitzt auf der Kante, müde und übernächtigt, erschöpft und resigniert (Sean Penn). Das Bild steht am Ende der Geschichte und leitet sie zugleich ein, als gebe es einen geheimen Plan, der von vorn nach hinten führte. Sean Penn spielt einen schwer herzkranken Mathematikprofessor, der sterben wird, wenn ihm nicht ein Spenderherz zufällt. Der Mann der Frau aus dem Bild am Ende wird überfahren, stirbt den Hirntod, die Frau gibt das Herz zur Transplantation frei. Noch kennen sie sich nicht. Und auch der Dritte - der Unfallfahrer, der den Mann der Frau und die beiden Töchter umbrachte (von Benicio de Toro ebenso intensiv und explosiv gespielt wie die anderen Akteure des Films) - hat mit ihnen nichts zu tun. Das gespendete Herz bildet das Zentrum dieses Dreiecks.

Die Geschichte ist auf den ersten Blick einfach: Ein Todkranker bekommt das Herz eines Verunglückten implantiert. Der Gerettete will wissen, von wem das Herz stammt. Ein undurchsichtiger Detektiv verschafft ihm die Unterlagen, er nimmt die Spur der Frau des Spenders auf. Als wollte er das Unglück ausgleichen, durch das ihm das neue Herz beschert werden konnte, sucht er, in die Nähe der Frau zu kommen. Sie wirkt wie eingefroren, überkontrolliert, kalt und souverän. Wie tief der Schmerz, wie rasend die Verzweiflung ist, die sie unter dem äußeren Panzer verbirgt, zeigt sich erst später, als sie in den Armen des Mannes, dem das Herz ihres Toten zukam, den Tod des Täters verlangt. Der Mann mit dem neuen Herzen nimmt es auf sich, die Rache zu vollziehen - doch er kann den Unglücksfahrer nicht töten, steht selbst erneut auf der Schwelle des Todes. Das erste Bild des Films zeigt den Moment vor der Katastrophe - der mißlingenden Rache, dem Rückfall in die Ausgangssituation der ganzen Geschichte.

Ein archaisches Moment des Auge-um-Auge taucht hier am Ende auf, dem Szenen eines überzogenen Christlichseins scharf entgegengestellt sind. Ausgerechnet der Täter ist ein Reuiger, der Kriminalität und Suff entkommen ist, eine gute Ehe führt und als Aktiver in einer bekennenden kleinen Chicano-Gemeinde mitarbeitet, die Jugendlichen vor einer Kriminellen-Karriere zu schützen sucht. „Wenn du erst gemordet hast, ob du es willst oder nicht, frißt dich die Schuld auf“, prophezeit er zu Beginn des Films einem Jugendlichen - und nimmt vorweg, was ihm selbst zustoßen wird. Er bezichtigt sich selbst des Unfalls, bereit, Buße zu tun, versucht vergeblich, Selbstmord zu verüben, verläßt seine Familie. Am Ende weigert sich der Transplantierte, ihn umzubringen, erleidet statt dessen einen schweren Herzanfall, wird versehentlich angeschossen. Der Unfallfahrer bezichtigt sich der Tat, wird abgewiesen.

Zweimal ist Schwangerschaft dem düsteren Geflecht von Tod und Schuld entgegengesetzt. Die Witwe ist schwanger, von dem Mathematiker, ironischerweise. Und dessen Freundin Mary (Charlotte Gainsbourg) betrieb schon vorher den grotesken Plan, eine künstliche Schwangerschaft erzeugen zu lassen, auch wenn der Vater des Kindes dann schon tot sein würde. Eine Öffnung zur Zukunft bedeutet die Aussicht auf Kinder nicht.

Was treibt den Mann mit dem geschenkten Herzen, die Frau des Spenders zu suchen und zu umwerben? Ist es wirklich eine Affinität des Organischen, die stärker als alles Geistige ist, wie das ältere Motiv behauptet? Nein, so flach wie die frühen Horrorvisionen der Organtransplantation ist *21 Gramm* nicht. Hier ist es vielmehr eine komplexe Mischung von Dankbarkeit, einem Unwohlsein gegenüber der Tatsache, daß Leben geschenkt wurde und die Beziehung zwischen Schenker und Beschenktem trotzdem ganz und gar anonym ist, und einer diffus empfundenen Verpflichtung, Dankbarkeit auszudrücken, die es nötig macht, daß der Beschenkte die Schenkerin kennenlernt. Gerade die Unklarheit der Motive des Empfängers weist auf einen moralisch blinden Fleck im Organspendewesen hin, der die tiefe Umdeutung der Spende in ein Geschenk nicht reflektiert. Einige der intensivsten Momente des Films machen spürbar, wie unvermittelt, existentiell und uneigennützig die Zuwendung des Beschenkten zur Schenkerin ist.

Das gespendete Herz wird vom Körper des Mathematikers nicht angenommen, er wird sterben - und er wird nicht noch einmal auf ein Spenderherz warten. Nicht nur, daß seine Rettung durch das Unglück eines anderen verursacht wurde. Viel schlimmer noch: sein Versuch, Trost zu bringen, verursachte noch tieferes Unglück. Die Frau des Opfers, die einst die Genehmigung zur Organspende gab, ist am Ende die tragische Figur des Stücks. Sie hat ihren Mann und ihre Kinder nicht mehr. Sie wird auch den Mann verlieren, der sich an sie heranwagte und den sie in ihre Nähe ließ, selbst ein Verzweifelter, der zwischen Dank und Schuld kaum zu vermitteln weiß. Sie ist traumatisiert und im Innersten erstarrt, vermag dem nur in Momenten des Kontrollverlustes Gesicht zu geben. Und: sie ist ironischerweise schwanger von einem, der in diesem Karussel des Unglücks umkam. Der Film handelt auch von Verantwortung, die man trägt und oft gar nicht tragen mag oder kann.

Iñárritu erählt all dieses nicht linear, von vorne nach hinten, „first things first“. Sondern springt zwischen den Zeitstufen der Erzählung hin und her. Zertrümmert manchmal längere Szenen, zeigt uns nur blitzlichtartige Einblicke in die Alltagswelt der Akteure. Als wollte er unter Beweis stellen, daß es eine fatale Logik in all dem gäbe, die keinen entkommen läßt, dem es vorbestimmt ist, in den Zirkel von Schuld, Wut und Verzweiflung einzutreten. Es beginnt am Ende und endet am Beginn - der Herzkranke wartet erneut auf den Tod, die Frau des Mannes, dessen Herz sie damals freigab, begleitet den Mann, der das Herz erwarb, in den nahen Tod, der Ex-Sträfling, der Läuterung in der Religion suchte, steht nach einer Episode der Verzweiflung wieder am Anfang. Vielleicht hätte alles anders kommen können - der Professor wäre gestorben, die Witwe hätte getrauert und irgendwann in den Alltag zurückgefunden, der Reuige wäre nach seiner Strafe in den Schoß der Gemeinde zurückgekehrt. Doch die Energie des Organs, das wir aus der Motivgeschichte kennen und das den Empfänger einer Organspende dahin zurücktreibt, von wo das Organ entnommen wurde, setzt den Mechanismus dieser Geschichte in Gang, an deren Ende sich das Unglück vermehrt hat.

Was ich noch zu tun habe: *Mi vida sin mí* (*Mein Leben ohne mich*)

Mi vida sin mí / My Life Without Me (Mein Leben ohne mich). - Kanada/Spanien 2003. Regie/Drehbuch: Isabel Coixet. Nach der Novelle "Pretending the Bed Is a Raft" von Nanci Kincaid. Darsteller: Ann (Sarah Polley), Laurie (Amanda Plummer), Don (Scott Speedman), Ann, die Nachbarin (Leonor Watling), Anns Mutter (Deborah Harry), Lee, Anns Geliebter (Mark Ruffalo). Kamera: Jean Claude Larrieu. Schnitt: Lisa Jane Robison. Musik: Alfonso de Villalonga. Produktion: Esther García, Gordon Mclennan (für El Deseo). Ausführende Produktion: Pedro Almodóvar, Augustín Almodóvar, Ogden Gavanski. Verleih: Tobis-Filmverleih. 102 Min. FSK: ab 6. FBW: besonders wertvoll. Auszeichnungen: Preis der Gilde Deutscher Filmkunsttheater.

Wer kennt sie nicht, die Figuren, denen der Arzt eine tödliche Erkrankung mitteilen muß und die sich nicht in gefahren- und schmerzvolle Therapien einlassen, sondern die beschließen, die wenige Zeit, die ihnen bleibt, in vollen Zügen auszukosten? So sehr das Motiv der „kostbaren Zeit“ und die Vorstellung des „letzten Genusses“ Teil des allgemeinen Wissens sind und so sehr jeder einzelne davon überzeugt ist, im Film schon mehrfach Geschichten gesehen zu haben, in denen es darum geht, das Leben vor dem Tod zu intensivieren - der wirkliche Therapieverzicht, die radikale Verweigerung der medizinischen Behandlung sind im Kino äußerst selten geblieben. Der Arzt war bis in die 1960er Jahre hinein, oft sogar auch später noch, derjenige, an den sich der unheilbar Todkranke auslieferte und der sich bemühte, ihn zu therapieren, zumindest die Schmerzen zu lindern. So bleibt die Aufforderung, die letzten Tage zu genießen, ein eigentlich hilfloser väterlicher Trost (manchmal am Rande des Zynismus). Sicherlich: Die tödliche Krankheit verlangt, über das Leben nachzudenken und die Werte, denen man sein Leben unterstellt, zu überdenken und sie vielleicht zu revidieren; aber daß sich der Kranke der ärztlichen Aufsicht entzieht, den Befund der tödlichen Erkrankung zur privaten Tatsache erklärt und ausschließlich aus eigener Verantwortung damit umgeht - das ist nur äußerst selten Thema von Kinogeschichten gewesen. In den meisten Fällen erweist sich die Hoffnung auf Heilung stärker als die Erwartung des nahen Todes. Ein Film wie *Der Scharfschütze* (1976), in dem der selbst todkranke John Wayne einen Westerner spielt, der den Tod als Revolvermann sucht statt eine - allerdings kaum erfolgversprechende - Therapie zu versuchen, ist eine der wenigen Ausnahmen, obwohl sich in der realen Medizin Fälle der Therapieverweigerung häufen.

Es ist vielleicht kein Zufall, daß es eine Regisseurin ist, die sich eines solchen Stoffes angenommen hat - die Spanierin Isabel Coixet hat die Novelle, auf der ihr Film basiert, radikalisieren müssen, wie sie in einem Interview erzählte. „In der Kurzgeschichte kommt die Protagonistin aus dem Krankenhaus und erzählt allen, was mit ihr los ist. Bis ich mich dann fragte, was wäre, wenn sie es niemandem erzählen würde? Erst dann sah ich den Film vor mir.“ Eine junge Frau, die tödlich erkrankt und dieses Wissen zu ihrem Geheimnis macht. Die sich dem Tod stellt und mit dem wenigen, das sie hat und weiß, sich auf die Zeit danach einrichtet, die Welt ihrer Nächsten auf die Zeit nach ihr einstellt. Ein Kitsch-Szenario, wie man es sich heftiger kaum ausmalen möchte, und das in *Mein Leben ohne mich*, über den zu berichten ist, doch nie in die billige Sentimentalität des Mitleidens verfällt.

Eins nach dem anderen. Ann, die Hauptfigur ist 23 Jahre alt. Sie hat zwei Kinder. Ihr Mann ist arbeitslos. Der Vater ist im Gefängnis. Sie wohnt mit ihrer Familie in einem Wohnwagen auf dem Grundstück ihrer Mutter und arbeitet als Putzfrau in der Universität. Nach einem Schwächeanfall wird sie ins Krankenhaus eingeliefert, die Diagnose: Krebs im Endstadium, ihr verbleiben noch zwei Monate. Sie behält die Nachricht aus Rücksicht auf die Familie für sich und versucht zu regeln, was sie regeln kann. Sie bespricht Kassetten für ihre Kinder, die bis zum 18. Geburtstag Glückwünsche von der dann toten Mutter hören sollen. Sie möchte aber auch eine

neue Mutter für ihre Töchter finden. Sie arbeitet daran, für die anderen Zeichen ihrer ablaufenden Existenz auszulegen. Und sie versucht gleichzeitig, geheime, nur ihr gehörende und nur ihr zugängliche Momente des privaten Glücks zu erreichen. Sie fertigt eine Liste für die Dinge an - „things to do“ -, die sie selbst noch erleben und erledigen möchte. Die Zeit, die bleibt, zeigt Ausbruchsversuche, Verwirklichungen von kleinen Utopien, Momente eines vergänglichen und zufälligen Glücks, die die Heldin sich bis dahin nie zugestanden hatte. Einer der wenigen Zufälle dieser Art hatte sie mit ihrem Mann zusammengeführt, beim letzten Nirvana-Konzert hatten sie sich ineinander verliebt. Im Waschsalon trifft sie auf Lee, dessen Leben so leer ist wie seine Wohnung, in der ihn seine Ex-Freundin zurückgelassen hat. Seine Traurigkeit und seine Einsamkeit verlocken sie zu einer Affaire - am Ende wird er seine Wohnung neu streichen, als sei die Beziehung zu Ann eine therapeutische Maßnahme gewesen. Selbstvergessenheit und Selbstbewußtsein der Heldin finden in der Lee-Affäre ihre Synthese - der Wille, eine Liebe über die Familie hinaus und außerhalb der Kreise der Pflicht zu erfahren, die das Alltagsleben binden, und zugleich der Wille, diese Erfahrung zu einem nur ihr gehörenden privaten Moment zu machen: Es ist Ann, die auch hier immer Kontrolle behält.

Ihre Figur macht das Zentrum des Films aus. Sie verfällt nicht in Selbstmitleid und Angst, dazu hätte sie in ihrem kurzen Leben nie die Zeit gehabt. Sie stand früh unter Verantwortung - das erste Kind kam, als sie 17 war, und sie mußte immer für das Auskommen der Familie sorgen, ihr Mann ist ein „Sonnyboy“, oft arbeitslos. Ein Leben, das von Pflichtgefühl regiert war und das seine Bestimmungen von Glück gerade daraus gewann. Anns Sterben steht unter den gleichen Vorzeichen, und die kleinen Freiheiten, in die sie unter dem Wissen, bald zu sterben, eintaucht, bleiben immer gebunden durch das, was sie bis dahin gelebt hat. „Try your wings“ steht auf ihrem T-Shirt, als sie sich einmal in den Regen stellt, ganz dem Fühlen des Regens hingegeben. Die Spannung, die zwischen dem Aufspüren der kleinen privaten Glücksmomente, die gegen die Familie abgeschirmt sind, und dem auch erkennbaren fast wahnhaften Wunsch, über den Tod hinaus Verantwortung zu tragen und Kontrolle über ihre Nächsten auszuüben: Das macht das Faszinierende dieses Charakters aus. Er ist mit Sarah Polley überaus glücklich besetzt. Vielleicht ist die Dichte, mit der sie ihre Rolle ausgestaltet, gebunden daran, daß sie so vieles aus der eigenen Biographie in die Figur einfließen lassen konnte. In einem Gespräch mit Isabelle Coixet heißt es: „Sarah Polleys Mutter starb, als sie elf Jahre alt war, sie selbst arbeitete, seit sie sieben war, sie mußte schon früh ihre Familie ernähren, sie hatte ein wirklich hartes Leben. Für ihre Rolle haben viele gute Schauspielerinnen wie Kirsten Dunst, Liv Tyler und Thandie Newton vorgesprochen - aber ich kann mir nicht vorstellen, wie sie den Fußboden aufwischen, solche alltäglichen Verrichtungen. Bei Sarah dagegen ist das ganz normal.“

So eng die Heldin umstellt ist mit einem Geflecht von Verpflichtungen und Abhängigkeiten, so sehr ist diese soziale Situation auch in den Bildwelten von *Mein Leben ohne mich* wiedergegeben. Nur äußerst selten zeigen die Bilder unverstellte Landschaften und offene Räume - Autobahnzubringer, Hochhäuser und Industriebauten verbauen den Blick. Selbst in den Innenräumen ist der Handlungsraum immer wieder überlagert mit fremden Elementen - mit einer rotierenden Vitrine z.B., in der wenige übriggebliebene Tortenstücke ihre traurigen Runden drehen. So sehr der alltägliche Rahmen dominant bleibt und nicht verlassen werden kann, in dem Ann auch immer nur eine untergeordnete Rolle gespielt hat, so unzugänglich bleiben Ann transzendentale Erfahrungen. Selbst in den wenigen Szenen, in denen sie ganz aus sich selbst heraus zu handeln scheint, erlebt sie keine Momente der Entgrenzung oder eines unbegrenzten Glücks- oder Rauschzustandes - in der schon erwähnten Szene, in der sie barfuß im Regen steht, hat sie die Augen geschlossen, als wolle sie sich ganz gegen die Umgebung abschirmen. Und wie um die entfremdende Distanz, die sie selbst in diesen Momenten zu sich selbst hat, zu akzentuieren,

spricht ihre Stimme im Voice-Over: „This is you!“ - „Das bist du!“ Das Gefühl der Befreiung bleibt inneres Erlebnis, ist nicht als Verschmelzung von Ich und Raum inszeniert.

Von besonderer Bedeutung ist die Arzt-Patienten-Beziehung in diesem Film. Der Arzt wird eingeführt als einer, der unsicher ist und der seiner Patienten den schlimmen Befund kaum mitzuteilen wagt. Sie muß ihn trösten, nicht er sie - in einer aberwitzigen Drehung wird das Problem des Wissens um die schlimme Zukunft eingeführt. Der Arzt, für den das Sterben des Patienten eine schlimmere Tatsache ist als für diese selbst; und eine Patientin, die als fast zu junge Mutter darauf eingestellt ist, ihre Nächsten zu trösten, dem Schlimmen, was zustoßen mag, die Spitze zu nehmen, das Bedrohliche abzumildern - sie ergreift auch in dieser Situation die Position der Stärke, läßt sich selbst nicht fallen, sondern sucht souverän umzugehen mit dem, was ihr geschieht. Der Arzt wandelt sich zum eigentlichen Vertrauten seiner Patientin, die sich dennoch bis zum Ende gegen seine professionelle Hilfe sperrt. Wo hat man dieses gesehen - ein Arzt, der die Autorität im Arzt-Patienten-Verhältnis aufgibt, zu einer egalitären Beziehung findet und sogar zum Verbündeten des Patienten wird, der den therapeutischen Kontrakt verweigert? Auch dieses macht *Mein Leben ohne mich* zu einer der bemerkenswertesten DVD-Editionen des Jahres.

Locked-In: *Schmetterling und Taucherglocke*

Le Scaphandre et le Papillon / The Diving Bell and the Butterfly (Schmetterling und Taucherglocke). - USA/Frankreich 2007. Regie: Julian Schnabel. Buch: Ronald Harwood. Nach dem Buch von Jean-Dominique Bauby. Darsteller: Jean-Dominique [„Jean-Do“] Bauby (Mathieu Amalric), Céline Desmoulins (Emmanuelle Seigner), Henriette Durand, Logopädin (Marie-Josée Croze), Papinou, Baubys Vater (Max von Sydow), Père Lucien (Jean-Pierre Cassel), Claude, Lektorin (Anne Consigny), Marie Lopez , Physiotherapeutin (Olatz Lopez Garmendia). Kamera: Janusz Kaminski. Schnitt: Juliette Welfing. Produktion: Kathleen Kennedy. Verleih: Prokino. 112 Min. FSK-Freigabe: ab 12. Auszeichnungen: Golden Globe; Großer Preis in Cannes (beide für die beste Regie).

Wer im Kino erzählt, muß den Zuschauer sehen machen. *Schmetterling und Taucherglocke* beginnt mit Nichtsichtbarem, die Leinwand ist schwarz. Was wir noch nicht wissen, ist die Tatsache, dass der Protagonist des Films aus dem Koma erwacht, das Sehen selbst erst wieder lernen muß. Farbe, das Auge öffnet sich, nichts ist zu erkennen. Erst allmählich schälen sich Figuren und Gesichter aus den Unschärfen heraus. Sie wenden sich dem Kamera-Auge zu, suchen den Schärfepunkt, so, wie man bei ganz jungen Babies unwillkürlich in die Distanz hineinschlüpft, in der das Kind-Auge Schärfenwahrnehmung hat. Ein Arzt stellt die Diagnose - nach einem Hirnschlag ist der Patient in ein dreiwöchiges Koma gefallen, ist vollständig gelähmt, nur noch der Blick funktioniert. Nur auf einem Auge, erfährt man später, als das defekte Auge zugenäht wird, in einem Bild, das die zuklappenden Augenlider aus dem Inneren des Auges zeigt, als würde das Sichtbare mit einem Vorhang verschlossen werden. Erst danach beginnt die eigentliche Geschichte des Films.

Sie erzählt von Jean-Dominique Bauby, dem ehemaligen Chefredakteur der französischen Frauenzeitschrift „Elle“, einem Lebemann, der das Leben auf dem Jet Set genießt und auskostet. Er hat seine Frau und die drei Kinder verlassen, als er im Alter von 42 Jahren aus heiterem Himmel einem Schlaganfall zum Opfer fällt. Der Gehörsinn ist weitestgehend intakt geblieben. Aber er kann nur noch sein linkes Auge bewegen. Eine Schwester entdeckt, dass sie mit dem Patienten kommunizieren kann, wenn sie ihm das Alphabet in der Reihenfolge der Häufigkeit, mit der die Buchstaben im Französischen vorkommen, vorliest und er bei dem Buchstaben, den er

meint, einmal blinzelt. Auch ist es möglich, ihm Fragen zu stellen, auf die er mit Ja oder Nein antworten kann. Dieses Alphabet wird den Kranken von nun an begleiten, von den Schwestern, die ihn pflegen, wie eine Litanei immer wieder neu angestimmt. Aus dem formlos erscheinenden Singsang der Buchstaben kristallisieren sich Worte heraus, Sätze - und am Ende, nach 14monatigem Diktat, ein ganzes Buch. Der reale Bauby, auf dessen Aufzeichnungen der Film zurückgeht, starb wenige Tage nach der Premiere des Buchs (1997), das sofort ein Bestseller wurde und in allen Weltsprachen zahlreiche Auflagen erlebte. Person und Geschichte sind nicht erfunden, das mag das immense Interesse des Publikums befördert haben (und auch in die Wahrnehmung des Films hineinspielen). Gleichwohl lohnt es, die Strategien genauer zu betrachten, mit denen Schnabel die Vorlage umsetzt.

Bauby leide unter dem „Locked-In-Syndrom“, faßt einer der Ärzte zusammen. Locked-In, gefangen in einem Körper, der sich mit der Außenwelt kaum noch austauschen kann. Schon Dalton Trumbos *Johnny Got His Gun* (*Johnny zieht in den Krieg*, 1971) hatte diesen Alptraum inszeniert. Doch während in diesem Film das eingesperrte Bewusstsein den Kontakt zur Realität immer mehr verliert und sich immer mehr surrealistische Elemente in die inneren Bildvorstellungen des Patienten einmischen, kehrt der Bauby in Schnabels Film immer mehr zur Realität zurück - am Ende imaginiert er die Szene, die im Krankenhaus endet: Er hat mit seinem neuen Auto seinen Sohn abgeholt, als ihm auf der Fahrt schlecht wird und er in Ohnmacht fällt. In Trumbos Film kulminiert die Handlung am Ende in dem unbedingten und vehement vorgetragenen Wunsch, sterben zu wollen. Baubys Geschichte dagegen endet mit einer Läuterung der Person und einer Einsicht in die wirklich wichtigen Wertstellungen des Lebens: „Als ich gesund war, war ich gar nicht lebendig. Ich war nicht da. Es war recht oberflächlich. Aber als ich zurückkam, mit dem Blickwinkel des Schmetterlings, wurde mein wahres Ich wiedergeboren.“ Selbstmordgedanken spielen gleich zu Beginn eine Rolle; eine der Schwestern weist Bauby empört zurück, und in einem Traum begleitet er sie sogar in eine Messe, in der er das Abendmahl bekommt.

Gefangen-Sein ist für Bauby schon früher ein Thema gewesen - er hatte vor, eine Neufassung des „Grafen von Monte Christo“ mit einer weiblichen Heldin zu schreiben; doch diese Geschichte endet mit einer Kaskade von Rache-Aktionen, nach jahrzenhntelanger Gefangenschaft der Rächerin. In Baubys eigener Geschichte verdrehen sich dagegen die Akzente ins Gegenteil - hier geht es um das Bekenntnis zum Ich, die Abwehr des Todeswunsches, das Einwilligen in die vollständige Hilflosigkeit. Das ist keine Rückkehr zum Leben, bei der die Realität sich immer mehr einstellt und das Individuum immer mehr Handlungsmacht wiedergewinnt (wie in Georges Simenons *Les Annaux de Bicêtre / Die Glocken von Bicêtre*, 1963). Bauby muß sich mit der Unwiedererreichbarkeit seiner vorherigen Lebensumstände abfinden. Er sei zu Gemüse geworden, erheischt er einmal einen Gesprächsfetzen (und das Bild des Pflanze-Werdens als Übergang zum Tod ist spätest seit Takeshi Kitanos *Hana-Bi*, 1997, auch bei uns verständlich). Was bleibt, sind Erinnerungen, sind Phantasien, sind Begegnungen mit Personen. Und es sind die Zuwendungen der schönen Schwestern, die sich dem Kranken mit unendlich erscheinender Geduld widmen, eine Langsamkeit akzeptierend, die dem vorherigen Leben als Chefredakteur strikt entgegensteht.

So sehr der Körper sich als Gefängnis darstellt, so sehr ist Baubys Phantasie ungezügelt. Der Titel benennt den Widerspruch, in dem sich Bauby befindet; das Bild einer Taucherfigur in ungetümem Taucheranzug wird immer wieder in Baubys Träumen auftreten. Mag diese säkular-rhetorische Figur der Freiheit der Gedanken (trotz der Gefangenheit des Körpers) ebenso naiv und

schlicht erscheinen wie die treuherzig-religiöse Vorstellung, erst schwerste Krankheit gebe Gelegenheit zur inneren Läuterung, und mag auch die ungebrochene Liebenswürdigkeit und Milde der Pflegenden wie eine kindliche Phantasie einer klösterlich anmutenden Idylle erscheinen, so ist *Schmetterling und Taucherglocke* keine moralische Parabel. Sein Wert liegt in anderem. Im grandiosen Spiel Mathieu Amalrics, der mit dem Minimum an Ausdrucksmitteln, das ihm zur Verfügung steht, immer wieder eine erstaunliche Genauigkeit des Ausdrucks erreicht - es ist sein Blick und es ist die Stellung des Auges, die dem grotesk bewegungsunfähigen Körper entgegenstehen und zeigen, dass hier ein lebendiges Bewusstsein auf das reagiert, was geschieht. Im Einsatz der Musik, die von Beginn an den Tonfall der Leichtigkeit und der Melancholie anschlägt; Charles Trenets „La Mer“ eröffnet den Film, Stücke von U2 und Tom Waits sind langen Traum- und Erinnerungsstücken unterlegt; und ein Stück von Bach begleitet eine lange Sequenz, die das Abbrechen von Eis von einem Gletscher und seinen Fall in das heftig aufspritzende Meer zeigt (dass diese Aufnahmen, die wie eine Allegorie des Werdens und Vergehens wirken, im Rückwärtslauf dem Abspann-Ende unterlegt sind, mag wie eine Spielerei wirken, auch wenn Schnabel in einem Interview sagte, „das wäre ein schöner Weg zu zeigen, wie seine [Baudys] Welt sich wieder zusammensetzt, wenn er mit dem Buch fertig ist“).

Sehen machen: Der eigentliche Clou in Schnabels Film ist die Idee, große Teile der Geschichte radikal aus der Perspektive des Patienten zu erzählen. Aus seinem Blick und dessen Deformationen und Beschränkungen. Seine Stimme begleitet den Zuschauer als Voice-Over von Beginn an, manchmal bitter, manchmal ironisch, manchmal resigniert. Und die ersten zwanzig Minuten des Films, die konsequent aus dem Blick Baubys gefilmt sind, machen auch visuell die Eingesperrtheit des Erzählten deutlich. Erst nach dieser radikal subjektiven Eröffnung zeigt der Film auch objektive Szenen, so wie es das Kino immer tut; nun sieht man den grotesken Körper Jean-Dos, nach langer Vorbereitung, so, wie man im klassischen Horrorfilm das monströse Ansehen des Monsters erst dann gewährt bekam, wenn man es so sympathisch fand, dass man hinter dem Körperlichen die Integrität der Figur ahnen konnte.

Doch immer bleibt gewiß, dass die Bilder des Films einen höchst eingeschränkten Blick wiedergeben. Selbst dann, wenn man den Eindruck hat, es ginge um Erklärungen, schmuggelt sich Subjektives ein. Einmal beschreibt die Stimme des Mannes die Trostlosigkeit des Bahnhofs, von dem seine Frau jetzt zurückfährt; man sieht die Frau auf dem Bahnsteig; die Stimme erinnert sich an einen Ausflug, den der Erzähler einmal mit seinem Vater an diesen Ort gemacht hat - und man sieht ihn als kleinen Jungen auf dem anderen Bahnsteig, gegenüber der Frau. Immer ist das Bildmaterial unsicher, immer können Elemente anderer Erinnerungsepisoden einwandern. Und manchmal scheint die Stimme zu protestieren, wenn der Film oder die Phantasiearbeit des Erzählers anderes zeigt als er es will - so in einer burlesken Phantasie, in der Bauby sich als Marlon Brando und andere Wunschgestalten seiner Kindheit imaginiert. Auch das vielleicht beeindruckendste Bild des Films changiert zwischen Subjektivität und Objektivität: Wir sehen Jean-Do in seinem Rollstuhl auf einem Holzsteg mitten in der Brandung; er hat den Rücken zur Kamera und zum Zuschauer gedreht, blickt in die Ferne auf das Meer hinaus. Ein Emblem der Verlorenheit des Helden, ein Symbol der Gefühle, die ihn bestürmen, und ein Gleichnis der Figur im Angesicht der Ewigkeit, auf die auch der Zuschauer hin orientiert wird.

In guten wie in schlechten Zeiten: *Am seidenen Faden*

Am seidenen Faden. - Deutschland 2004. Regie, Buch, Stimme: Katarina Peters. Darsteller, Musik: Boris Baberkoff. Kamera: Katarina Peters, Christopher Rowe. Montage: Friederike Anders. Verleih: Edition Salzgeber. 108 min, FSK-Freivabe: ab 6 Jahren.
Preise: Silberne Taube & Preis der Ökumenischen JuryPreis der FIPRESCI sowie Preis der Jugendjury der Filmschule Leipzig (47. Internationales Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm, 2004, Internationaler Wettbewerb); Preis der DEFA-Stiftung (auf dem 27. Max-Ophüls-Filmfestival, 2005); new berlin film award, Kategorie ‚Bester Dokumentarfilm' (2005); Achtung Berlin - new berlin film award (2005).

Eine Frau von 40 lernt einen 8 Jahre jüngeren Mann kennen, verliebt sich in ihn, die beiden heiraten. Sie wird das Geschäft, das sie betrieben hat, aufgeben, sich ganz auf die ungestüme künstlerische Neugierde ihres Mannes einlassen, zu ihrem eigentlichen Beruf als Filmemacherin zurückkehren. Die Begegnung mit dem Mann wird sie befähigen, ein wahres Leben zu leben, dem Moment vertrauend. Sie besinnt sich auf eine Devise ihrer Jugend, dass das kommende Kunstwerk die Konstruktion eines leidenschaftlichen Lebens sein werde. Sie fliegt mit dem Mann nach New York, er wird um einen Plattenvertrag verhandeln, sie einen Film über den US-Kunstmarkt beginnen. In einer Galerie trifft sie auf ein Wahrnehmungsrätsel - Tüllgardinen, die in einem unidentifizierbaren Wind wehen und von Lichtern in verschiedenen Farben angeweht werden, Bilder des Wassers und seiner unendlich scheinenden Wandlungen nicht unähnlich. Das Rätsel steht am Beginn der Katastrophe: Ohne Vorankündigung erleidet ihr Mann einen Schlaganfall. Schwarzbilder überbrücken den Moment des Schrecks, Zwischenbilder von Krankenwagen signalisieren den Transport in die Klinik, Bilder von Apparaten, Kurven auf kleinen Monitoren, einer Nummer am Handgelenk und einer Elektrode an der Fingerspitze gehen dem Gesicht des so plötzlich Erkrankten voran, der ohne Bewusstsein in der Intensivstation liegt.

So beginnt ein bemerkenswerter Film, eine anrührende Reise in die Geschichte zweier, die ihr Leben zusammengetan haben und die es doch nicht nach eigenem Willen gestalten können. Es ist die Frau, die die Geschichte erzählt, nicht der Kranke. Die Frau verändert ihr Leben nach eigenem Entscheid, nicht der Mann. Ihn hat der Tod gestreift, gefordert ist die Solidarität der Frau, so bekundet sie es an vielen Stellen. Erst Wochen später gelingt der Rücktransport nach Deutschland, 350.000 Dollar Schulden sind aufgelaufen, das Paar hatte keine Auslandeskrankenversicherung. Zur biographischen Katastrophe tritt der ökonomische Zusammenbruch, der die beiden noch Jahre verfolgen wird. Die Frau hat zur Kamera gegriffen, als das Unerwartbare geschah, sie will akribisch festhalten, was geschah, nichts soll ihr entgleiten, wie sie einmal in dem sensiblen Kommentar, den sie über den Film spricht, notiert. Die Stimme der Frau ist untermischt mit Gesprächsfetzen, Umgebungsgeräuschen und Musik - eine Ton-Collage, die ihr Mann mit ihr zusammen zusammengestellt hat, wie der Abspann mitteilt. Anrührend die ersten Reaktionen: Sie sucht Schuld bei sich selbst - habe ich ihn überfordert? -, ist gleichzeitig voller Selbstmitleid - einmal sage ich ja, dann fällt der Kerl um und will sterben!

Die schwankende Bewegung zwischen Pflicht, Liebe, Selbstschutzüberlegungen durchziehen den ganzen Film. Ihr Mann leidet am „Locked-in-Syndrom", bei dem Stammhirnfunktionen gestört sind, das Großhirn aber weiter arbeitet. Immer wieder versucht sie, die Krankheit zu verstehen, sie spricht von Endorphinen und Neurotransmittern, ohne aber damit wirkliche Erklärungen zu schaffen. Es bleibt eine verzweifelte Bindung an den Kranken, immer wieder in Metaphern dessen, welche Bedeutungen das hat, was geschieht, für sie hat. Man sieht das Fenster einer Kapelle, die sie von ihrem Zimmer noch in New York sieht; es leuchtet rot, zwei Tauben sitzen davor; wenn eine der Tauben jetzt wegfliegt, stirbt Boris, ist ihre verzweifelte Assoziati-

on; aber auch: Du darfst sterben, wenn du gehen willst, ich werde dich nicht festhalten. Traumbilder untersetzen den weiteren Fortgang immer wieder - Bilder einer selbstgebauten Geige, die mißlungen ist und deren Hals am Rücken des Geigenkörpers ansetzt, oder Bilder einer Wohnung, die aus offenen Wasserhähnen überschwemmt wird und die man nicht abstellen kann, so dass alle Versuche, das Wasser zu beseitigen, nichts nützen und die Frau am Ende zu ertrinken droht. Sind alle Aufnahmen mit dem Kranken und langsam Genesenden mit einer kleinen DV-Kamera aufgenommen, wurden die Traumaufnahmen in 35mm-Technik realisiert. So entsteht auch auf der Bildebene ein rabiater Kontrast zwischen Realbildern und imaginierten Szenen. Die Filmemacherin hat sich im Studium intensiv mit Experimentalfilm beschäftigt, das bemerkt man an vielen Details, am Mut zur Metapher oder zum Symbol, an der Synthese verschiedenster Materialien bis hin zu Umgebungsbildern, die mit der Geschichte selbst nichts zu tun haben.

Die Kamera begleitet den Kranken weiter. Er beginnt sich über die permanente Beobachtung lustig zu machen - und doch provoziert die Anwesenheit der Kamera eine ganze Reihe von Fortschritten der Genesung. Die Kamera ist auch für die Beziehung der beiden ein Therapeutikum, das über die zunehmende wirtschaftliche Verelendung des Paares hinweghilft. Die Filmemachrin fragt sich selbst einmal, ob sie den Mann nicht ausbeute und mißbrauche, wenn sie ihn über Monate und Jahre hinweg zum Objekt der Kamera macht; sie hält aber auch fest, dass das Filmen ihr eine Selbstbegegnung und Reflexion der Beziehung ermögliche, der sie ohne die Kamera vielleicht ausweichen würde. Es gelingt schließlich, Förderung und Finanzierung für einen Film über die Geschichte des Paares zu erlangen. Mehrfach hält der Film fest, wie das Wunder der menschlichen Zuwendung Regungen provoziert, die beide nicht versinken lassen, die sie aneinander binden und die Trost gegen alle schlimmen Entwicklungen darstellen.

Die Last der Betreuung wird fast zu groß. Die Frau hat gelegentlich das Gefühl, selbst mit ihrem Mann „locked-in“ zu sein, eingesperrt und abgeschottet gegen die anderen, das Leben in Berlin, die Freunde, die seltener zu Besuch kommen. Sie ist es müde, die gut gelaunte Managerin der Gefühle zu geben, und die stillschweigende Erwartung ihrer Solidarität und Pflegebereitschaft geht an ihre Grenzen. Der Mann zeigt sich als unfähig, Alltagskonflikte mit ihr auszutragen, er hat einen Eigen- und Selbstsinn, der ihr fremd bleibt, auch als sich der Status quo stabilisiert. Ihr Film macht auch dies zum Thema: kein Film über die Krankheit, sondern über die Arten, wie man dem Schicksal begegnet und wie die Angehörigen mit ihrer neuen Rolle fertig werden.

Gerade in diesem Teil werden die Bilddokumente spärlicher, das Geschehen wird gerafft. Boris ist nicht mehr bereit, sich permanent filmen zu lassen. Und die Filmerin spricht darüber, dass sie Szenen, in denen sie ungeduldig war oder in denen es Streit gab, vermieden hat. Als wollte sie den Patienten (und sich selbst nicht minder) schonen. Als wollte sie einen Schleier der Versöhnlichkeit über eine Zeit breiten, die schwierig war und in der der Kranke wohl immer wieder seinen Eigensinn durchgesetzt hat. So rückt er erneut in Distanz. Spürbar ist, wie schwierig sich der Alltag mit ihm gestalten kann. Gerade hier, in der Abklangphase der Geschichte, wird deutlich, dass er keine Erfolgsgeschichte nach Hollywoodmuster erzählt.

Am Ende sehen wir Boris Baberkoff, den Kranken, und Katarina Peters, die Filmemacherin, am Schneidetisch, sie beraten, an welchen Stellen der Schlußsequenz die Schnitte gesetzt werden sollen. Man sieht die beiden, wie sie in einem Erlebnisbad eine lange Rutschbahn hinuntersausen: Bilder des Glücks am Ende einer Achterbahnfahrt durch eine Beziehung, die durch die Krankheit hätte zerstört werden können. So ist es doch noch eine Liebesgeschichte geworden, wenn auch eine andere als die, die der Film zu Beginn anbahnt.

Es ist die Frau und Helferin, aus deren Perspektive der Film erzählt ist. Sie ist die entscheidende Bezugsfigur, sie ist vor die fundamentale Frage gestellt, ob sie die Bindung an den Mann und Kranken aufrecht erhalten will oder nicht. Seine Herausforderung ist die Krankheit; ihre dagegen zielt auf soziale Loyalität und Solidarität. „In guten wie in schlechten Tagen“: „Am seidenen Faden“ buchstabiert in größter Sensibilität durch, welche Bedeutungen die so hohle Phrase im Hochzeitsritual in Krisenmomenten hat. Es ist die Stärke des Films, dass er einen Schlaganfall nicht als momentane Irritation des Alltagslebens inszeniert und als Erfolgs- sprich Heilungsgeschichte enden läßt, sondern dass er den tiefen Eingriff, den der Anfall in die Alltagswelt vollzieht, getreulich nachzeichnet, allen Zweifeln und Unsicherheiten Raum läßt. Es ist eine Liebesgeschichte geworden, trotz aller Widrigkeiten, Ungewißheiten und Resignationen. Ein höchst bemerkenswerter Film, große Empfehlung.

Don‘t Worry! Bemerkungen zu Gus van Sants Film über den querschnittgslähmten und alkoholkranken Cartoonisten John Callahan

Don’t Worry, He Won’t Get Far on Foot (Don’t Worry, weglaufen geht nicht), USA 2018, Gus Van Sant. 115 min, FSK 12, Farbe, 4K-Auflösung. B: Gus Van Sant. P: Charles-Marie Anthonioz, Mourad Belkeddar, Steve Golin, Nicolas Lhermitte, für: Amazon Studios. M: Danny Elfman. K: Christopher Blauvelt. S: David Marks, Gus Van Sant, Besetzung. D: Joaquin Phoenix (John Callahan), Jonah Hill (Donny), Rooney Mara (Annu), Jack Black (Dexter), Mark Webber (Mike), Udo Kier (Hans), Carrie Brownstein (Suzanne), Beth Ditto (Reba), Kim Gordon (Corky), Olivia Hamilton (Schwester Lilly), Emilio Rivera (Jesus Alvarado), Carrie Brownstein (Suzanne)

John Callahan (*5.2.1951; † 24.7.2010) war ein amerikanischer Cartoonist [1], der bekannt war durch die makabre und manchmal zynische Art der Darstellung von Behinderungen und körperlichen Unzulänglichkeiten – eine Humoristik, die viele Betrachter nicht nur für politisch inkorrekt ansahen, sondern auch in scharfem Kontrast zu der Tatsache, dass Callahan selbst nach einem Verkehrsunfall querschnittsgelähmt im Rollstuhl saß, seitdem er 21 Jahre alt war. Die grobe Strichführung seiner Zeichnungen verdankte sich der Tatsache, dass Callahan seine Arme nur eingeschränkt bewegen konnte. Die Autobiographie *Don‘t Worry*, die 1989 erschien und in mehrere Sprachen übersetzt wurde, machte den Zeichner weit über Landesgrenzen hinaus bekannt – aber nicht mehr als Cartoonisten und Humoristen, sondern als Exemplum eines erstaunlichen Einfindens in eine Behinderung [3].

Ursprünglich hatte Robin Williams, mit dem der amerikanische Filmemacher Gus van Sant den Film *Good Will Hunting* (USA 1997) gedreht hatte, die filmische Adaption von Callahans Autobiographie vorgeschlagen, an der er sich bereits 2010 die Rechte gesichert hatte; Williams‘ Selbstmord (2014) setzte dem Plan ein Ende. Van Sant nahm das Projekt auf, gewann Joaquin Phoenix für die Rolle, den Hollywood-Musiker Danny Elfman für die Musik des Films [4]. Nach einigen an die Groteske der Callahan‘schen Cartoons erinnernden Auseinandersetzungen – so wurde Joaquin Phoenix vorgeworfen, dass er als Nicht-Behinderter die Rolle gar nicht spielen könne, ein Argument, dem nur entgegengehalten werden konnte, dass er in den verschiedenen Flashbacks des Films auch Callahan vor dem Unfall spielen sollte [5] – wurde der Film auf

dem Sundance Film Festival (19.1.2018) uraufgeführt und tourte über einige andere Festivals (darunter der Wettbewerb der 68. Berlinale).

Die Geschichte ist schnell erzählt. 21-jährig, aus Oregon stammend, in Los Angeles lebend, alkoholsüchtig, unternimmt Callahan zusammen mit seinem ebenfalls alkoholkranken Freund Dexter (Jack Black) eine nächtliche Sauftour quer durch die Stadt. Dexter schläft am Steuer des VW-Käfers ein, nach dem folgenden Unfall wacht Callahan im Krankenhaus auf, wahrscheinlich querschnittsgelähmt (der Arzt an seinem Bett: „Sie werden wahrscheinlich für immer gelähmt sein. Aber draußen ist ein schöner Sonnenaufgang...“). Zunächst rat- und hilflos lernt er die Schwedin Annu (Rooney Mara) kennen, eine Physiotherapeutin und Flugbegleiterin. Er halluziniert Akrobaten im Park, ein Symbol, das der Film später weiter benutzt, als Phantasmagorie einer vollständigen Körperbeherrschung und als lockende Ankündigung des Todes. Er schließt sich einer Gruppe der Anonymen Alkoholiker an, die ein eigenes spirituell fundiertes – auf Gott, Lao-tse und die Mörderpuppe „Chucky“ basierendes – Zwölf-Schritte-Programm der Suchttherapie verfolgt. Es gelingt Callahan, sich von seinem Selbstmitleid zu lösen. Er entdeckt seine Begabung als Cartoonist; es gelingt ihm, nach ersten Veröffentlichungen in einem Studentenblatt in seiner Heimat Oregon die Zeichnungen in großen amerikanischen Tageszeitungen und Magazinen unterzubringen.

Donny (Jonah Hill), der schwule und reiche Hippie, der die Gruppe leitet und zu inspirieren versucht, gemahnt mit Kleidung und Ausdrucksverhalten an eine säkular gewordene Jesusfigur. Dass er am Ende AIDS-krank dem Tode geweiht ist und seinerseits die Akrobaten zu halluzinieren beginnt, ist wie ein Fingerzeig einer höheren Macht, die den Weg vom Leben zum Tod (oder zur Behinderung als einer seiner Vorstufen) begleiten und steuern. Tatsächlich sind die Wendepunkte, die Callahans Befreiung von der Sucht steuern, nicht von dieser Welt: Da ist neben der Figur Donnys die Freundschaft und spätere Liebe zu Annu – sie entbehrt nicht nur einer klaren Motivation, die junge Frau tritt wie ein Engel auf, scheint von der Umgebung abgelöst zu sein, eine freischwebende Erscheinung nicht von dieser Welt; Rooney Mara gibt der Figur ein starres, immer-lächelndes Außen, verzichtet auf alle größeren Gefühlsäußerungen; dass sie sich in Callahan verliebt und warum sie es tut, lässt der Film im Dunklen (so dass sie wie reduziert auf das Rollenklischee der „pflegenden Geliebten“ wirkt). Da ist die von Callahan immer gesuchte Mutter, eine Irin, rothaarig, Lehrerin, von der er nur eine (von ihm selbst?) angefertigte Zeichnung hat, die ihn zur Adoption freigab, weil sie als katholische Irin unverheiratet schwanger geworden war; eine Mutter, die Callahan gleichermaßen hasst wie liebt, der sie sucht und an der Starrheit der Behörden scheitert, die ihren Namen nicht verraten. Als Callahan von seinem Pfleger eingeschlossen wird, erscheint ihm seine Mutter in einer Vision und rät ihm, keinen Alkohol mehr anzurühren – und veranlasst ihn, in das Zwölf-Punkte-Programm Donnys einzutreten, dem er sich bislang verweigert hatte. Am Ende kann er öffentlich über seine Sucht berichten, er hat sich aus ihrer Umklammerung befreit.

Eine *success story*, über einen, der hereinbrechendes Unglück zu bewältigen lernt und dabei zu einer lebensbejahenden Persönlichkeit wird. Allerdings auch ein Sucht-Märchen, das die bedrohliche Präsenz des Rausches verdrängt und vor allem die Potentiale des Rückfalls während der Therapie vollständig umgeht. „Tröstendes Seelenkino“, hieß es gelegentlich in der Kritik zu dem Film. Zwar verweist der Film immer wieder auf die sarkastischen Aperçus Callahans [7], erweitert sie manchmal zu sanft animierten, nur wenige Kader langen Mikrofilmen, doch bleiben sie in eigenartiger Spannung zu der Sanftmut stehen, die die Therapie-Geschichte einhüllt, der auch die manchmal arg süßliche Musik Danny Elfmans beiträgt). Auch das Schauspiel Joaquin Phoenix‘ realisiert das Schweben zwischen verbissener Auseinandersetzung mit der Realität (wenn er etwa versucht, den Korken einer Flasche mit den Zähnen zu ziehen), realistischem

Spiel (etwa bei den Sitzungen der Anonymen Alkoholiker) und einer immer wieder dominierenden Humanitätsseligkeit, die den Abhängigen als gequälte, unbedingt Mitleid heischende Figur zeichnet. Auffallend seine Fahrten mit dem elektrischen Rollstuhl, den er mit maximaler Geschwindigkeit durch den Verkehr steuert und mit dem er gelegentlich umfällt, als bleibe die Suche nach dem Rauscherlebnis ausgerechnet in diesem Verhaltensrest erhalten. Es ist der oft bruchlose Übergang zwischen Gesten der Verzweiflung, der Selbstironie und des Übermuts, die den Zuschauer unbedingt für die Figur einnehmen.

Der reale John Callahan ist eine Ausnahmefigur der Undergroundkultur, wie andere Cartoonzeichner der Zeit wie Robert Crumb oder Gilbert Shelton auch. Van Sant zieht in seinem biographischen Spielfilm den Fokus aber weiter auf, verweist auf die amerikanische Populärkultur und ihre Protestpotentiale z.B. in den Nebenauftritten von Kim Gordon (von der Band *Sonic Youth*), Beth Ditto (die Sängerin von *Gossip*) und Carrie Brownstein (von der Indie-Rockband *Sleater Kinney*). Auch Callahans für sich selbst reklamierte Qualität als „politisch unkorrekte Persönlichkeit“ [8] wird schnell als Strategie der Selbstcharakterisierung erkennbar, das seine Position im Horizont amerikanischer Undergroundkultur beschreibt und zugleich eine Maskierung gegen seine Behinderung ist, die ihn gegen das Mitleid der Zeitgenossen abschirmt. Die Doppelbelegung des Sarkasmus der Cartoons muss aus dem Kontextwissen von Zuschauern erschlossen werden, der Film tut weniges, um sich ihr anzunähern.

Das Zeichnen sei Teil einer Selbsttherapie Callahans gewesen, könnte man als These des Films vermuten, zumal dem Zuschauer der Unfall, der das junge Leben des jungen Held abrupt unterbrach, nur als Zeichnung des Gelähmten präsentiert wird. Ein Versuch, den traumatischen (obwohl nicht bewusst erlebten) Augenblick des Übergangs zu verarbeiten? Oder ein nicht weiter reflektierter Widerspruch, der unaufgelöst bleibt? Widersprüche bleiben auch in anderen Elementen der Erzählung erhalten – etwa die Behauptung, dass Callahan in der Religion Halt gefunden habe – eine Religion, über die er sich in seinen Zeichnungen so sehr lustig machte. Selbst Donnys Rat, die Therapie auf einem Vertrauen in ein höheres Wesen zu gründen, die er auch „Chucky“ [9] nennen könne, intensiviert eher das Gefühl der Inkonsistenz von Charakter, Tun und Werk, anstatt sie zu erklären, zumal die Frage bleibt, um welche Lernprozesse es für den Antagonisten geht, solche, die sich auf seine Alkoholabhängigkeit beziehen, oder solche, die das Hineinfinden in die Situation als Behinderter betreffen.

Je weiter der Held in der Therapie fortschreitet, desto eklatanter wird das Beharren des Films auf der Unvereinbarkeit seiner Elemente: Die letzte Forderung, die der Suchtkranke erfüllen muss, ist, die Verzeihung aller zu erlangen, die sein Leben beeinflusst haben, vor allem derjenigen, die Beschädigungen von biographischer Erinnerung und Identität bewirkt haben, die für Verlust- oder Verletzungstraumata verantwortlich sind. Geht es in dieser Wendung wirklich um „Schuld“, die der Behinderte sich selbst zuweist und die es zunächst in eine Schuldzuweisung an andere umzuwandeln gilt, um schließlich im Verzeihen zu münden, wie man es in einigen Kritiken lesen konnte [10]? Doch ist diese Überlegung nur eine rhetorische Figur, die angesichts der Details von Callahans Biographie sich als religiös verhüllter Sozialkitsch erweisen muss – angesichts des Missbrauchs, den der kindliche Held von kirchlichen Würdenträgern erfuhr, angesichts der Erzwungenheit seiner Freigabe zur Adoption durch die Mutter unter dem Diktat einer totalitären Glaubensdoktrin, angesichts der Absurdität, mit dem das Sozialamt ihm droht, seine Bezüge zu streichen (weil sein Rollstuhl „zu oft kaputt“ sei, wie die Sozialarbeiterin ihm erklärt). Der Suchtkranke soll die Verzeihung von Tätern (wie den Priestern), Opfern (wie der nur imaginierten Mutter) oder von Vollzugsbeamten eines brutalen Fürsorgesystems (wie der Sozialarbeiterin) erlangen, um sich von der Sucht zu befreien? Das ist eine allerdings gewagte These, zu der der Zuschauer verführt wird.

So bleibt der Blick auf einen Film, der formal brillant gemacht ist, der in seiner Interpretation der Figur und ihrer erstaunlichen Biographie aber immer mehr in Stereotypen des Sozialkitsches abgleitet. Ein *feelgood movie*, sicherlich. Vielleicht auch eine Tragikomödie. Aber auch eine Tour durch hilflose Interpretationsversuche, Alkoholismus ebenso wie erfahrene Behinderung in eine stabile Identität umzusetzen, den alkoholkranken und gleichzeitig querschnittsgelähmten Patienten zum Helden einer Rettungsgeschichte zu machen. Und gerade deshalb ein spannender und zur Auseinandersetzung stimulierender Film, weil er einen Blick auf die bis heute schwierige Aufgabe ermöglicht, sinnhafte Erklärungen zum Verständnis von Sucht und Behinderung zu finden.

Anmerkungen

[1] Einige seiner Cartoon-Bücher sind auch in der BRD erschienen: *Du störst: Cartoons* (Frankfurt: Eichborn 1992, 60 S.); *Deine Stalltür ist offen* (Frankfurt: Eichborn 1993, 64 S.); vgl. Callahans persönliche Website: http://www.callahanonline.com/index.php.

Erinnert sei auch an die in der BRD weitestgehend unbekannten TV-Produktionen *Teenage substance abuse*. An open forum with John Callahan ([Burbank, Cal.]: Walt Disney Educational Media / Northbrook, Ill.: Coronet/MTI Film & Video 1990) und die 13-teilige animierte Serie *John Callahan's Quads!* (Toronto: Distributed by kaBOOM! Entertainment [2006]), die explizit als „für Kinder ungeeignet“ vertrieben wurde.

[2] Callahan, John: *Don't worry he won't get far on foot. The autobiography of a dangerous man* (New York: Morrow 1989, 219 S.); dt. Ausg.: *Don't worry, weglaufen geht nicht.* Autobiographie (a.d. Amerikan. v. Wulf Teichmann. Frankfurt: Eichborn 1992, 292 S.).

[3] Einen Hinweis auf diese Interpretation der Figur gibt schon der 30minütige Dokumentarfilm *Crippled to be free* (BRD 1993, Didi Danquart) über den Zeichner und Komponisten Callahan, der vom ZDF produziert und von Arte (8.7.1993) ausgestrahlt wurde, sowie der ebenfalls 30minütige *John Callahan – lach wenn du kannst* (BRD 1993, Stefan Troller, Produktion: ZDF, Ausstrahlung: 3Sat 7.1.1995).

[4] Der Soundtrack zum Film enthält neben Originalkompositionen und Song-Scores auch den Song *Texas When You Go* von John Callahan (Sony Classical, 8293965, 17.8.2018).

[5] Anke Westphahl: Noch nicht bereit fürs Jenseits (in: *Die Zeit*, 34, 15.8.2018).

[6] Philipp Bühler: Tröstendes Seelenkino (in: *Berliner Zeitung*, 20.2.2018).

[7] Einige Beispiele: Auf dem Schild eines Bettlers stand: „Hilfe, bin blind und schwarz, aber unmusikalisch“. / Auf der AIDS-Intensivstation: „Da hast du uns ja wieder was Schönes eingebrockt!“ (ein Zitat aus dem Sprüche-Repertoire von Laurel und Hardy). / Ein Baby, das sich in den Armen einer Nonne wundert, ob seine Mama wohl ein Pinguin sei. / Jesus am Kreuz, der sich bei Gott bedankt: „Es ist endlich Freitag“. / Zwei Rollstuhlfahrer, die sich in Westernmanier duellieren: „Die Stadt ist nicht barrierefrei genug für zwei“.

[8] Vgl. Beth Haller, Beth & Sue Ralph: John Callahan's Pelswick Cartoon & a New Phase of Disability Humor (in: *Disability Studies Quarterly* 23,3-4, 2003, online); Kara Shultz & Darla Germeroth: Should We Laugh or Should We Cry? John Callahan's Humor as a Tool to Change Societal Attitudes Toward Disability (in: *The Howard Journal of Communication* 9, 1998, S. 229-244). Vgl. allgemein zum Thema Behinderung und Cartoon-Humor: Tom Coogan: „Usually I Love the Onion, but This Time You've Gone Too Far“. Disability Humour and Transgression (in: *Journal of Literary and Cultural Disability Studies* 7,1, 2013, S. 1-17).

[9] *Chucky* ist die Titelfigur einer 6-teiligen Horror-Komödien-Reihe (1988-2013; eine weitere Folge 2017). Es handelt sich um eine Kinderpuppe, in die der Serienmörder Charles Lee Ray seine Seele mittels Voodoo-Magie überliefern ließ, während er im Sterben lag. Sie erwies sich schnell als „Mörderpuppe“, als Inkarnation eines „reinen Bösen“. Vgl. zu der Figur und ihrer Position in den Gewalt- und Splatterdiskursen der 1990er: Judith Halberstam: Neo-splatter: *Bride of Chucky* and the Horror of Heteronormativity (in: *Postfeminist gothic. Critical interventions in contemporary cul-*

ture. Ed. by Benjamin A. Brabon & Stéphanie Genz. London: Palgrave Macmillan 2007, S. 30-42). Auch „Chucky“ als Inkarnation einer transzendentalen Macht mag man auch den in der BRD nicht erschienenen Callahan-Cartoon „All is forgiven as Satan goes on Oprah and tells his story...“, der im Bild das Sitzarrangement der Oprah-Winfrey-Show zeigt – mit dem zerknirscht-weinenden Teufel und der Moderatorin mit einem Päckchen Tempos in der Hand.

[10] Vgl. Arnold Hohmann: Film zeigt das Leben von Cartoon-Zeichner John Callahan (in: *Neue Ruhr Zeitung*, 13.8.2018). Man kann diese Wendung der Geschichte auch als eine etwas verquaste Fortführung einer schon mehrfach angespielten religiösen Bedeutungsschicht des Films lesen, die mit der Vorstellung spielt, dass die Fähigkeit, Schuld zu vergeben, zu den tiefsten Urgründen christlicher Freiheit gehört, wie es in einer Rede der damaligen Bischöfin und EKD-Vorsitzenden Margot Käßmann hieß (vgl. Margot Käßmann: Predigt in der Marktkirche Hannover. EKD-Pressedienst, 30.5.2010. Online, URL: https://www.ekd.de/100530_kaessmann_marktkirche.htm).

Ray Charles, Evelyn Glennie und die blinde Schwertkämpferin: Neue Rollenbilder behinderter Figuren im Kino

Ich bin im Kino, sehe einen Film über Ray Charles, der im Alter von sechs Jahren erblindete und ein Leben mit dem Leitsinn des Hörens lernte. Ausgerechnet ihm erschlossen sich die Verbindungen von Gospel und Jazz, gerade er versuchte ihre Mischung. Zwei Tage später, wieder im Kino, diesmal sehe ich eine blinde Tänzerin, die sich nur durch das Ohr orientieren kann wie kaum einer der Sehenden. Sie scheint ihnen manchmal sogar überlegen zu sein, nimmt heimliche Geräusche auf, die den anderen entgingen. Ein paar Tage später - und diesmal stellt mir ein Dokumentarfilm eine taube Perkussionistin vor, die den Ton allein mit der Haut wahrzunehmen scheint. Sie spielt barfuß, weil sie die Anklammerung an die schwingenden Objekte und den Boden und die Wände braucht.

Behinderung im Kino ist oft die Geschichte von Vorurteil und Ausgrenzung, von selbstquälerischen Zweifeln und von Verlustgefühlen gewesen. Am Ende steht manchmal heldenhafter Verzicht. Ich erinnere mich an einen alten Film: Ein englischer Offizier ist zu lange der blendenden Sonne des Sudans ausgesetzt, er erblindet. Ein Fremder rettet ihn. Nach langem Zaudern findet er sich in sein Schicksal, will die geliebte Frau nicht mit seiner Blindheit belasten und verzichtet auf die Ehe - sein Retter wird die Frau heiraten. Einer solch heroischen Ethik des Verzichts folgen auch Helferfiguren wie die Frau, die den Mann, den sie nicht liebt, dennoch heiratet, weil er im Krieg das Augenlicht verlor.

Natürlich und vor allem auch ist die Geschichte der Behinderungen im Film die Geschichte von Helfern, die sich selbstlos und risikobereit in die Beziehung zu Behinderten begeben. Wer erinnert sich nicht an die Helen-Keller-Geschichte, in der sich die von Ann Bancroft gespielte Lehrerin Annie Sullivan in den Kampf um die verstörte, eigensinnige und rebellische taubblinde Helen Keller wagte! Und man erinnert sich schnell an den Sonderschullehrer, der eine taube Schülerin zunächst nur als berufliche Herausforderung wahrnimmt, den eigentlichen Zugang zu ihr aber erst findet, als er sie zu lieben beginnt.

Darstellungen des Verlusts eines Sinnes, der durch andere Sinne ausgeglichen werden muß: Das waren fast immer *success stories*, die mit dem Einsetzen von Taubheit oder Blindheit beginnen, die die folgende Phase der Depression, der Verzweiflung und der Not zeigen, den Mo-

ment festhalten, wenn der Held neuen Lebensmut faßt und sich der neuen Lebensbedingung stellt. Er beginnt, die Worte anderer von den Lippen abzulesen, oder er erlernt die Blindenschrift oder die Zeichensprache, lernt es, sich mit Fingeralphabeten zu verständigen, beginnt wieder zu arbeiten.

Die Geschichten, die ich gerade im Kino gesehen habe, sind von anderer Art. Da ist die Behinderung kein Mangel, den man nur schwer ausgleichen kann und an ein Leben mit symbolischen Prothesen (Braille-Schrift, Lippenlesen etc.) gebunden bleibt. Noch die taube Schülerin mußte gegen den Lehrer-Geliebten protestieren, sich gegen seine Unterstellungen des Mangels zur Wehr setzen, ihr Recht auf Respekt und Achtung vor ihrer Andersartigkeit gegen ihn verteidigen. Die drei Filme, die ich gesehen haben, halten sich bei diesen Fragen gar nicht erst auf, drehen das Argument fast um. Der Verlust eines Sinns ist *kein* Mangel, der Taube oder Blinde ist *kein* defektes Wesen. Behinderung ist sogar eine Perfektionierung der sinnlichen Empfänglichkeit des Menschen. Als sollte die Ersetzung der einen Sinnesleistung durch andere Sinne als eine allgemeine Intensivierung der Sensualität ausgewiesen werden, zeigen die drei Heldenfiguren, die ich innerhalb weniger Tage im Kino sah, daß sie klug sind, sensibel im Sozialen, ausdrucksstark im Ästhetischen, experimentierfreudig und risikobereit.

Welcher der drei Filme zu bevorzugen ist? Keiner. Jeder ist raffiniert auf seine Weise. Ray Charles wird in den Jahren seiner Biographie gezeigt, als er Fusionen aus Gospel, Rhythm'n 'Blues und Jazz-Elementen in die moderne Popkultur hineinbrachte. Eine Musik, die durch ihre Bewegungslust und Lebendigkeit faszinierte, die aber von manchen auch als musikalische Darstellung von purem Sex aufgefaßt wurde. Ein schwieriger Charakter, heroinabhängig, launisch, in immer neue erotische Affären verstrickt. Evelyn Glennie - im letzten Film der Reihe - musiziert mit dem amerikanischen Avantgarde-Musiker Fred Frith. Es entstehen niegehörte Klangarchitekturen, die von der Kamera immer wieder in Bilder umgesetzt werden, die auch in der sichtbaren Welt formale Strukturen der Serie, der reinen graphischen Form, der visuellen Verrätselung aufzusuchen scheint. Am beeindruckendsten ist vielleicht der Tanz, mit dem - im zweiten Film - eine blinde Tänzerin unter Beweis stellen soll, daß sie sich so sicher zu orientieren weiß wie die Sehenden: Sie ist umgeben von einer Reihe von chinesischen Trommeln. Zunächst markiert ein Stein, der auf eine Trommel geworfen wird, den Ort, den sie mit langen Stoffbahnen, die sie wie eine Jojo-Rolle vom Körper aus auf ein Objekt ihrer Umgebung werfen kann, treffen soll. Schnell steigert sich die Menge der getroffenen Trommeln, in einem Furioso endet die Szene. Wie hier Bewegung und Surround-Ton zusammengeführt werden, wie der Zuschauer staunend-sehend den Tanz verfolgt und zugleich hörend die Orientierung im Raum der Szene zu finden sucht: das sucht seinesgleichen.

Drei Filme, die mir imponiert haben und die ich weiterempfehlen möchte: Keine Rede von Behinderung, wie wir sie gewohnt sind, sondern Taubheit oder Blindheit als Erweiterungen des menschlichen Empfindungsvermögens! Keine hilflosen Figuren, die auf Helfer und Retter angewiesen sind! Keine Verteidigung der Rechte Behinderter auf Anerkennung, sondern das schlichte Akzeptieren der Taubheit oder Blindheit als Charakteristik der Figur! Und für den Zuschauer die Einladung, zumindest im Ansatz den Versuch zu machen, in die Wahrnehmungswelt der sogenannten Behinderten einzudringen. Pikanterie am Rande: Die drei Filme laufen ausgerechnet zu einer Zeit im Kino, als in der Bundespolitik über ein noch zu verabschiedendes „Diskriminierungsgesetz" debattiert wird.

Ach ja, das sollte nicht vergessen werden: Die Filme, die ich gesehen habe, waren *Ray* (USA 2004, Taylor Hackford), *House of Flying Daggers* (China 2004, Zhang Yimou) und *Touch the*

Sound (BRD 2004, Thomas Riedelsheimer). Alle laufen noch in den Kinos oder werden in Kürze auf DVD und Video ausgeliefert.

Der Offizier, der auf die Geliebte verzichtet, findet sich in dem englischen Kolonial-Drama *Four Feathers* (*Vier Federn*, England 1939, Alexander Korda). Die Frau, die den ungeliebten Blinden heiratet, entstammt dem Kriegsfilm *Haie und kleine Fische* (BRD 1957, Frank Wisbar). Der beste Film über die Helen-Keller-Geschichte ist immer noch *The Miracle Worker* (*Licht im Dunkel*, USA 1962, Arthur Penn). Die Liebesgeschichte zwischen tauber Schülerin und Lehrer ist *Children of a Lesser God* (*Gottes vergessene Kinder*, USA 1986, Randa Haines). Und auch daß die Figur des blinden Schwertkämpfers im Martial-Arts-Kino eine feste Größe ist, an der man ablesen kann, daß bei ausreichender geistiger Reife der Sehsinn nicht mehr wichtig ist, sollte am Ende nicht verschwiegen werden.

Die Bärin, die den Berg bestieg

Away From Her (An ihrer Seite). Kanada 2006. Regie: Sarah Polley. Buch: Sarah Polley, nach Alice Munros Kurzgeschichte „The Bear Came Over the Mountain“. Darsteller: Julie Christie (Fiona Anderson); Gordon Pinsent (Grant Anderson); Olympia Dukakis (Marian); Kristen Thomson (Kristy); Michael Murphy (Aubrey). - 1:1,85, Farbe, 110min; FSK-Freigabe: ohne Einschränkungen.

Ein Film, an dessen Anfang ein Paar gemeinsam in einer Loipe über eine weite Schneefläche läuft, mit Bewegungen, die darauf hindeuten, dass hier zwei zusammen sind, die sich ein Leben lang synchronisiert haben, so gleichmäßig ist ihr Gang. Es sind Fiona und Grant, die Hauptfiguren des Dramas einer schleichenden Trennung, das nun beginnt. Seit 44 Jahren verheiratet, beginnt Fiona an Alzheimer zu leiden. Es sind zunächst winzige Irritationen des Alltagslebens - eine Pfanne wandert in den Kühl- statt in den Küchenschrank, das Wort „Wein“ ist nicht mehr erinnerlich -, die sich aber häufen und zunehmend auf eine tiefe Desorganisation des Handelns hindeuten. Fiona ist sich dessen, was geschieht, mehr bewußt als Grant, sie stellt die Diagnose, sie entscheidet, dass sie in ein Pflegeheim umziehen wird (vielleicht, um ihren Mann vor diesen Entscheidungen zu schützen). Grant ist ebenso unglücklich wie hilflos, wie er mit der sich so fatal von ihm abwendenden Frau umzugehen hat. Sie sei schön und undurchsichtig, klug und ironisch, sagt er ihr, bevor er sie im Heim abliefert - doch die Überlegenheit der Frau, ihre Souveränität, ihre Selbstbeherrschung und ihre Gelassenheit verlieren schnell an Kontur. Vier Wochen Trennung und Verzicht auf jeden Besuch verordnet die Heimleitung für alle, die neu einziehen - mit fatalen Folgen für Fiona und Grant: Fiona hat sich mit einem Mann angefreundet, einem anderen Kranken, und sie hat ihre Ehe mit Grant schlicht vergessen. Wie ein Fremder bleibt Grant in der Nähe, begleitet den zunehmenden Verfall seiner Frau. In einem letzten Wiedererkennen, in einer letzten Umarmung und einer letzten Heranfahrt auf das verloren wirkende Gesicht Fionas endet der Film.

Wessen Geschichte aber erzählt der Film? Eine junge Punkerin setzt sich einmal neben Grant, der am Rande des Aufenthaltsraums zuguckt, wie seine Frau mit ihrem neuen Freund Karten spielt; die junge Frau bedauert, dass niemand ihn - Grant - besuche; er sei selbst Besucher und sei wegen der schönen Frau mit dem dichten Haar da, die er liebe; er: nein, er selbst sei der Ehemann, nicht der Mann am Tisch; die junge Frau: Ich beneide Ihre Frau. Die kleine Szene verdeutlicht, dass *An ihrer Seite* eine Angehörigengeschichte ist, keine Chronik der Krankheit (wie schon Nick Cassavetes‘ *The Notebook / Wie ein einziger Tag*, 2004). Sie ist ganz auf Grant

konzentriert, einen hölzern wirkenden Mann, dessen innere Energie so gar nicht nach außen dringen mag. Sein Schmerz, ja seine Verzweiflung ist hinter einem unbeweglichen Gesicht verborgen. Einem „Stoneface“, das wie eine leere und offene Fläche für die Projektionen des Zuschauers wirkt. Dagegen Julie Christies Ausdrucksspiel, ironisch, distanziert, selbst dann überlegen, wenn sie die Orientierung und die Kontrolle verloren hat. Sie verweigert sich dem Zuschauer, bietet keine Figur des Leidens oder des Zerfalls an, setzt auf Distanz und signalisiert die Unabhängigkeit der Figur gegen die Mitleidsbereitschaft des Zuschauers. *An ihrer Seite* verzichtet weitestgehend auf Sentimentalität (die Geschichte würde sie so leicht machen!), indem er die Figuren der Handlung gegen allzu leichte Einfühlung durch den Zuschauer immunisiert.

Bilder der Trennung instrumentieren das Geschehen. Nach dem wunderbaren Bild des gemeinsamen Skilaufens zu Beginn wird das Szenario erneut aufgenommen: Sie läuft allein; im Vordergrund, im Anschnitt als Schatten: Grant, der ihr vom Hause aus nachschaut; sie blickt sich nicht um. Das Bild wirkt wie ein Symbol der ganzen Geschichte, die folgen wird. Sitzordnungen an Tischen, in denen der Tisch das Bild durchschneidet und eher die Distanz der Figuren wiedergibt als ihre Nähe. Tiefenmontagen, in denen der eine im Vorder-, der andere im Hintergrund ist, ohne dass sie zusammenkommen könnten. (Am Rande sei der Originaltitel in Erinnerung gerufen, der genau das Gegenteil des deutschen behauptet.)

Die Gemeinsamkeit der Liebe ist angewiesen auf das Gedächtnis, auf die Erinnerung. Der Film zwingt den Zuschauer in ein Bündnis mit Grant hinein - mehrfach zeigt er eine alte 8mm-Aufnahme der jungen Fiona (gespielt von Stacey LaBerge), mit grobem, flackerndem Korn und vom Alter gebleichten Farben. Es ist Grants Bild, er hat die Aufnahme gemacht und ihn adressiert die lachende junge Frau; auch die Musik gibt deutliche Hinweise. Schwindet die Erinnerung, schwindet die Kraft, die Liebe festzuhalten. Es bleiben Beschwörungen. Einmal liest Grant Fiona Zeilen aus W.H. Audens Gedichtband „Letters from Iceland“ vor; leise setzt eine kaum hörbare Musik ein, die anschwillt, je intensiver die Gedichtzeilen von der Liebe zu sprechen beginnen, die schließlich gleichberechtigt zu den Worten erklingt - als ein äußerst harter Schnitt Fernsehbilder von US-Soldaten zeigt, die einen Iraki oder Afghanen erschießen. Umschnitt: Fiona, erzürnt: „Wie konnten sie Vietnam vergessen?“ Fiona ist immer noch in der Welt, aber nicht mehr in ihrer eigenen Geschichte.

Bei alledem spielt die Nebenfigur der Kristy, einer Krankenschwester im Pflegeheim, eine zentrale Rolle. Ihr obliegt es, die wesentlichsten Informationen über die Alzheimer-Erkrankung zu formulieren. Und ihr kommt die Rolle des Ratgebenden zu, mit der Grant über Persönliches sprechen kann. Sie ist es, die die schwankende Präsenz der Erinnerung als eine Wellenbewegung bezeichnet, die die Beziehung zu Alzheimer-Leuten so instabil und fließend machen. Und sie ist es schließlich, die ihn anspricht, die Krankheit der Frau nicht als Strafe für etwas zu nehmen, das in der Vergangenheit vielleicht einmal geschehen ist (der Film deutet an, dass Grant als Professor Affären mit Studentinnen hatte - ohne dieses auszuführen und ohne es als unerledigtes Problem zu behandeln; vielmehr scheint es so, dass Grant sich daran erinnert, um eine Erklärung zu finden für das, was nun geschieht). Es geht aber nicht um Schuld, die der eine oder andere trägt, ist die eindeutige Absage Kristys an diesen Versuch der Selbsterklärung.

An ihrer Seite ist eine verdrehte Liebesgeschichte, kein Dokumentarfilm über die Alzheimer-Demenz. Der vielfach ausgezeichnete Film ist einer der Versuche, die Liebe „vom Ende her“ zu erzählen. Der von der tiefen Irritation handelt, wenn der eine den anderen verliert. Es ist eine skeptische Romanze, die sich nebenher mit der Tradition des Rührstücks auseinandersetzt, ohne dem aber die Realität der Pflegeheime entgegenzusetzen. Vielmehr ist er gebaut wie eine Allegorie, in der es um Vergänglichkeit und Würde, um Trauer und die Unerklärbarkeit der mensch-

lichen Fähigkeit zur Bindung geht. Gerade das macht ihn zu einem der bemerkenswertesten Filme des laufenden Jahres.

Volker Kollenbaum / Jan Sellmer / Hans J. Wulff
Katalysator der Konflikte: Krebs im Spielfilm

"Ich dulde kein Unrecht und lasse mich nicht beleidigen, ich bin gegen andere gerecht und fordere Gerechtigkeit für mich". Dies sind die ersten Worte John Waynes in dem Spielfilm Der Scharfschütze (USA 1976, Don Siegel). John Wayne verkörpert darin einen alternden Revolverhelden, und man erwartet schießwütige Auseinandersetzungen und einen Showdown. Der tritt auch ein - am Ende steht aber nicht das erwartbare Duell zwischen dem Guten und dem Bösen, sondern eine viel kompliziertere Figur - der Revolvermann sucht das finale Duell, um Selbstmord zu begehen: Der selbst krebskranke John Wayne spielt den Scharfschützen John B. Books, der an Krebs leidet.

Wenn das Beispiel auch ungewöhnlich für den Western ist, tritt die Krebserkrankung in vielen Spielfilmen und Genres auf: In dem Familiendrama Die Katze auf dem heissen Blechdach (USA 1958, Richard Brooks) ebenso wie in Love Story (USA 1969, Arthur Hiller), der Mystery-Serie Akte X oder in dem derzeitigen Spot einer großen Krankenkasse im Werbeprogramm der Kinos. So, wie der Krebs im allgemeinen Bewusstsein zunehmende Bedeutung erhalten hat, ist auch die Menge und die Vielfalt der Filme angestiegen, die sich des Themas annehmen. Er spiegelt und reflektiert das Wissen und die Ansichten von Zeitgenossen. Er inszeniert dramatische Geschichten, weckt Emotionen und rührt an Wünsche und Ängste. Als ein Massenmedium vermag er sogar Auffassungen zu beeinflussen und zu prägen. Die nähere Beschäftigung mit medialer Inszenierung von Krebs ermöglicht daher Spuren eines Einblicks in die Vorstellungen und Gedankenwelten von Patienten, Medizinern und einfachen Kinogängern gleichermaßen.

Krebs wird im Spielfilm bereits früh behandelt. Bis zur Mitte der 70er Jahre sind Filme zum Thema aber Ausnahmen, die Krebserkrankung spielt häufig nur in Nebenhandlungen eine Rolle. Die Diagnose wird in den frühen Produktionen gerne nicht nur dem Patienten vorenthalten, sondern auch dem Zuschauer. Erst nach mehrmaligen Ansehen wird heute die Art der meist tödlich ausgehenden Krankheit verständlich, das Wort „Krebs“ oder nähere Bezeichnungen können auch ganz fehlen. In der Mitte der 70er Jahre aber beginnt eine Vielzahl von Filmen im Kino und im Fernsehen, sich der Thematik näher anzunehmen. In der Regel sind es Geschichten über die Erkrankung des Helden oder der Heldin. Und die Geschichte wird fast immer aus der Perspektive des Erkrankten oder seiner nächsten Angehörigen erzählt. Eine Erzählung aus der Perspektive des Arztes ist äußerst selten, einzig Krankenhausserien wie Emergency Room oder wenige ältere Arztfilme (Sauerbruch - Das war mein Leben, BRD 1954, Rolf Hansen) zeigen die Krankheit aus dem Blickwinkel des behandelnden Arztes.

Die Geschichten folgen einer einfachen dramatischen Form, sind in der Regel fünfaktig wie ein aristotelisches Drama. Die Exposition zeigt den Kranken in seinem Alltag, noch gelten dessen Werte und Horizonte. Die Diagnoseübermittlung tritt als Drehpunkt auf - sie ist der Punkt in der Erzählung, an dem die Figur ihre Handlungsziele und ihr Wertsystem neu orientieren muß. Nun kann die Geschichte beginnen. Die Nachricht, krank zu sein, eröffnet zuallererst eine intensive autoreflexive Phase. Sie ist ein scharfer und oft brutaler Eingriff in den Lebens- und Glücksentwurf der Heldenfigur und zwingt sie zur Neudefinition der persönlichen Werte und

Einstellungen. In My Life (USA 1993, Bruce Joel Rubin) z.B. wird die Hauptfigur - er ist unheilbar an Nierenkrebs erkrankt - als ein oberflächlicher, sarkastischer, aber hoffnungsvoller Charakter gezeigt. Über die Akzeptanz seiner Krankheit reflektiert er seine Vergangenheit und findet schließlich wieder zu sich selbst und darüber auch zu einer Aussöhnung mit seiner Familie und seinem sozialen Umfeld. Ähnliches gilt für den amerikanischen Spielfilm Man on the Moon (USA 1999, Milos Forman), der jüngst im Kino lief. Hier entwickelt sich der zynische Komiker Andy Kaufman angesichts seines unheilbaren Krebsleidens zu einem sanfteren Charakter.

Meist sind Krebsfilme Melodramen und beobachten und dramatisieren die psychosoziale Dynamik in kleinen Gruppen von Akteuren, in Familien und Freundeskreisen. Krebsgeschichten lösen oft intensive Gefühle aus - in den meisten Fällen ein Gemenge von Mitleid und Rührung. Einige der Filme würde man den *weepies* zurechnen - jenen Filmen, die einzig dazu da sind, zu Tränen rühren. Es gibt aber heute eine ganze Reihe von Filmen, die nicht allein darauf aus sind, den Zuschauer mit einem Gefühlsansturm zu überwältigen, sondern ein viel komplexeres Bild der Auseinandersetzung mit der Krankheit geben. Dazu gehören Dokumentarfilme wie Rolf Schübels Der Indianer (BRD 1987) und Spielfilme wie Jerry Zaks‘ Marvins Töchter (USA 1997).

Vieles hat sich verändert. Bis in die 70er Jahre hinein wird die Krankheit Patienten und Zuschauern verschwiegen. Erst seit den 70ern wird offen mit der Diagnose umgegangen. Körperliches Leid wurde in der Anfangszeit am Krebs selbst festgemacht. Heute werden die Leiden, die der Patient durchstehen muß, paradoxerweise oft auf die Therapien zurückgeführt. Die Beziehung zwischen Arzt und Patient bleibt gespannt. Zwar treten die Ärzte heute mit dem Patienten in einen Dialog ein, zu einem richtigen Verständnis kommt es aber selten. So werden in den Spielfilmen seit den 80er Jahren vermehrt auch alternative Heilmethoden in Anspruch genommen und "Wunderheiler" aufgesucht (wie auch in My Life oder Man on the Moon). Die Krankheit wird nicht mehr nur als ein von außen kommender Störfaktor behandelt. Der Psychohaushalt der Figuren spielt in der Darstellung der Krankheit eine immer größere Rolle. Die "Heiler" gehen weniger auf das körperliche Leiden ein, sondern versprechen "professionellen" psychischen Beistand, indem sie an die Hoffnung appellieren oder direkt auf psychische Störungen hinweisen. Dies wird auch in dem Film My Life deutlich: Hinter der Fassade des Zynikers steckt die Furcht, nicht geliebt zu sein, und eine überwältigende Angst, die in der Erinnerung an eine Achterbahnfahrt als Kind immerhin verbalisiert werden kann. Es ist ein chinesischer Heiler, der den Helden auf seine Furcht, seine Angst und auch auf seinen Zorn anspricht: Er müsse sie ablegen, um der neuen Lebensbedingung ins Gesicht sehen zu können, die der Krebs gesetzt hat.

Oft wird die psychische und moralische Disposition des Erkrankten indirekt mit seinem Lebenswandel in Verbindung gebracht. Die Erkrankung scheint so die Figuren wie eine metaphorische Strafe oder Aufgabe zu treffen, die sie zu sühnen oder vor der sie sich zu bewähren haben. Die Ereignisse einer Filmgeschichte sind kausal miteinander verknüpft. Das, was geschicht, ist aus den Handlungen, den Absichten der Personen oder der Logik der Ereignisse motiviert. Darum stellt sich die Frage nach der Begründung des Krebses wie selbstverständlich. Genetische Dispositionen oder Rauchen lassen sich ebenso wie laientheoretische Überlegungen finden oder auch das Risiko radioaktiver Verstrahlung. Ein viel wichtigerer Fluchtpunkt ist aber die Persönlichkeit des Erkrankten selbst: Häufig wird der Krebs auf eine moralische oder anders geartete Schuld zurückgeführt. Als Strafe erscheint die Krebserkrankung schon in Der Scharfschütze: Den Helden trifft die Erkrankung nicht genauer definiert "da hinten ganz unten" - also genau an dem Ort, an dem er sonst so fest im Sattel saß. Das Leiden kann man so als Bestrafung für das

Leben eines Revolverhelden verstehen. Ebenfalls auf dieser metaphorischen Ebene scheint der Krebs des Familienpatriarchen in Die Katze auf dem heissen Blechdach motiviert zu sein. Krebs erscheint hier als Ausdruck für die unterdrückten Gefühle und fehlenden Aussprachen und den Zerfall der Familie. In fast allen Fällen kann Krebs als ein Katalysator verstanden werden, der Konflikte erst an die Oberfläche transportiert, die bis dahin nur latent vorhanden waren. In dem 1999 auf der Berlinale preisgekrönten Episodenfilm Magnolia (USA, Paul Thomas Anderson) geht es z.B. um Familienkonflikte und Väter, die in moralischer Schuld stehen - und die an Krebs erkrankt sind. Herausgegriffen sei hier nur eine Figurenkonstellation: In einem Bett liegt ein altersschwacher und an Krebs leidender Despot. Seine Frau hat er betrogen und verlassen, für sein Umfeld hat er nur Beschimpfungen übrig, um seinen Sohn hat er sich nie gekümmert. Der Sohn selbst, unter diesem Verhältnis leidend, wird zu einem übertriebenen Macho und Sex-Coach mit der sprechenden Show "Verführe und Zerstöre". In allen Episoden des Films setzt sich die Verschuldung der Generationen fort, potenziert sich sogar. Doch späte Reue und ein in Form eines Froschregens manifestierter Gott läßt Hoffnung aufkommen.

Mit dem Thema Schuld und Krebs greift der Film auch Überlegungen auf, die Rolf Verres in seinen Studien zu den Laientheorien über Krebsursachen bereits herausfand (Rolf Verres: *Krebs und Angst*. Berlin, Hamburg: Springer 1986). Als Ursachen standen in Verres‘ Studie an erster Stelle: Lufverschmutzung, Gifte in der Nahrung, falsches Essen, Trinken, Rauchen und Alkohol. Es folgen Annahmen über eine ungenügende Abwehrkraft des Körpers, "schlechtes Blut", Schicksal, Pech, Zufall, aber auch Angst vor Krebs. Die an erster Stelle genannte Umweltverschmutzung taucht ebenfalls in dem neueren amerikanischen Spielfilm Erin Brochovich (USA 2000, Steven Sonderbergh) auf, der auf einem authentischen Fall beruht. Die alleinerziehende Mutter Erin Brockovich (Julia Roberts) strengt einen Prozeß gegen einen großen amerikanischen Konzern an, der karzinogene Substanzen ungehindert in das Erdreich abgelassen hat. Das Unternehmen hatte damit Krebserkrankungen bei Menschen und Tieren verursacht.

Alles dieses sind Indizien dafür, dass die Bilder des Krebses im Film Vorannahmen und emotionale Einstellungen des Zuschauers aufgreifen und sie in verstärkter und modifizierter Form zurückspiegeln. Von Ärzten oft unbemerkt werden auf diese Weise Einstellungen und Erwartungen geprägt, die von Patienten und Angehörigen in die Behandlungssituation eingebracht werden.

Sterben in den Zeiten des Neoliberalismus: Bemerkungen zu Rob Reiners sentimentaler Screwball-Komödie *The Bucket List / Das Beste kommt zum Schluß* (2007)

The Bucket List (Das Beste kommt zum Schluss); USA 2007. R: Rob Reiner. B: Justin Zackham. M: Marc Shaiman. K: John Schwartzman. S: Robert Leighton. UA: 16.12.2007 (USA); 24.1.2008 (BRD). D: Jack Nicholson (Edward Cole), Morgan Freeman (Carter Chambers), Sean Hayes (Thomas), Beverly Todd (Virginia Chambers), Rob Morrow (Dr. Hollins). V: Warner. 97min, Farbe. FSK: Ohne Altersbeschränkung.

Zwei Männer, Ende der 60. Der eine Milliardär, der andere Automechaniker. Der eine trinkt den teuersten Kaffee der Welt - Kopi Luwak aus Sumatra -, der andere beharrt auf Instant-Kaffee. Beide haben Krebs. Sie lernen sich im Krankenhaus kennen, das dem Reichen gehört. Zweibettzimmer, grundsätzlich, es gebe keine Unterschiede, hatte der Reiche ganz am Anfang prokla-

miert. Das ungleiche Paar gewöhnt sich aneinander, Chemotherapien egalisieren, bei aller Distanz, die spürbar bleibt. Es ist die Gebrechlichkeit des Körperlichen, die Phasen des Erbrechens, der Erschöpfung, der Müdigkeit, die in der erzwungenen Nähe der beiden Protagonisten ihre Annäherung möglich macht. Erst als für beide feststeht, dass die Befunde schlecht sind und ihnen ein halbes, vielleicht ein ganzes Jahr Lebenszeit verbleibt, solidarisieren sie sich. Carter, der Mechaniker, hatte eine Liste aufzuschreiben begonnen, auf der er diejenigen Dinge, die in seinem Leben noch zu tun bleiben, notiert. So zum Lachen zu kommen, dass er weinen muß; etwas Erhabenes sehen. Die Idee dazu stammte aus dem einen halben Semester Philosophiestudium, in der die Studenten eine solche Liste zusammenstellen sollten. Angesichts des schlechten Befundes zerknüllt er die Liste, Cole, der Milliardär, findet sie, setzt sie seinerseits fort. „Löffelliste“ - die Liste, die man sich vornimmt, „bevor man die Löffel abgibt“: Der Zynismus der Benennung deutet auf die Selbstdistanz hin, mit der die beiden Todgeweihten ihre lebensgeschichtliche Situation wahrnehmen.

Damit endet das erste Drittel des Films. Ein Kammerspiel, voller witziger Dialoge, Spitzen, die der eine dem anderen zukommen läßt. Kleine Verletzungen, die paradoxerweise eine Beziehung entstehen lassen. Es sind Coles Wunschvorstellungen, die von nun an die Geschichte antreiben - mit einem Fallschirm abspringen zu wollen, einen Ford Mustang 500 zu fahren, allerlei Sehenswürdigkeiten zu sehen, auf Großwildjagd zu gehen, das schönste Mädchen der Welt zu küssen. Die beiden gehen auf eine Weltreise, auf der sie die Liste abarbeiten. Sie geraten in eine wahre Kaskade von Urlaubsszenarien, unterbrochen durch Gespräche über Todesvorstellungen in der einen oder anderen Kultur. Phase II der Entwicklung ist angefangen, die sich ganz den Wunschvorstellungen einer kapitalistischen Glücksindustrie unterwirft. Carter widersetzt sich der Verführung durch eine schöne Frau; und er verhindert, dass Cole einen Löwen schießt. Ganz am Ende, nach den Pyramiden (bis zur Spitze erstiegen), dem Taj Mahal, der chinesischen Mauer (mit dem Motorrad befahren) und anderen touristischen Highlights, sind sie im Himalaya angelangt, doch der Berg liegt im Nebel, zeigt sich den beiden Todgeweihten nicht. Sie kehren zurück.

Nun - Phase III des Films beginnt - wird klar, dass Carter nur eine Katalysator-Figur ist, die Cole zu den wirklich bedeutsamen Werten des menschlichen Lebens bekehrt. Greifbar schon in einer der ersten Szenen nach der Rückkehr: Ein Abendessen; Carter im Kreis der Familie, mit den Kindern und den Enkeln, bei einem üppigen Festessen; im Gegenschnitt Cole, der in seiner ebenso modernen wie kalten und abweisenden Wohnung ein Fertiggericht aus der Mikrowelle zu essen versucht. Der Kontrast der beiden Männer scheint erneut auf, als Carter und seine Frau nach dem Essen die Nacht miteinander verbringen wollen, eine Verführungsszene aus ihrer beider Jugend wiederholend (gegen den deutlich promisken Cole, der trotz seines Alters immer noch die Rolle des Verführers spielt). Carter bricht zusammen, wird erneut eingeliefert, stirbt bei einer Operation. Cole hält die Totenrede für seinen Leidensgenossen, besinnt sich danach auf eine Tochter, die er nach der Scheidung einer seiner vier Ehen zurückgelassen hatte, sucht sie auf. Es kommt nicht nur zur Wiedervereinigung von Vater und Tochter, Cole kann auch die Enkelin, von der er nichts wußte, in die Arme schließen. Der letzte Punkt der Liste - einen fremden Menschen zu etwas Besserem machen - streicht Cole aus: Er ist selbst derjenige, der von Carter gelernt hat, das Wichtige im Leben zu sehen.

So führt denn der Film einen Wertediskurs, der unterhalb der Geschichte liegt. Da geht es um zwei Lager, die einander entgegengestellt sind: dominante Orientierung an Geld und Reichtum versus Orientierung an sozialen Verpflichtungen; sexuelle Promiskuität versus eheliche Treue; Konsumismus und Luxus versus Dienst am Familienzusammenhalt und -wohlstand; Narzißmus und Selbstverliebtheit versus Akzeptieren der Pflicht, die Familie zufrieden zu machen; Lust am

Exzeptionellen und Genuss des Extravangenten versus Befriedigung durch die Normalität des Alltagslebens. Der vieldimensionale Kontrast der beiden Hauptfiguren führt mitten hinein in einen Wertekonflikt der amerikanischen Realität, der naiver kaum sein könnte. Angesichts einer gesellschaftlichen Realität, in der Armut und Unsicherheit, Instabilität der Arbeitsverhältnisse und einer zunehmenden Verunsicherung von Identität alltägliche Wirklichkeit der meisten (und damit auch der meisten Zuschauer) ausmacht, angesichts auch eines durch die allgegenwärtige Werbung proklamierten Konsumismus (den man zynischerweise als „Ich konsumiere, also bin ich" resümieren könnte) ist die Botschaft „Geld macht nicht glücklich", die der Film vorträgt, das Eingeständnis einer fundamentalen ideologischen und moralischen Ratlosigkeit. Die Rückkehr zu fundamentalen Werten, die den Familienzusammenhalt als Kern eines moralischen Universums ansieht, entspringt einem Konservatismus, der die Augen vor den Konditionen eines Alltagslebens, das von neoliberalen Rahmenbedingungen abhängt, schlicht verschließt.

Es mag für die Sehnsucht eines vor allem in den USA beheimateten Millionenpublikums sprechen, die eigene Unfähigkeit, Lebensperspektiven auf die Bedingungen des Spätkapitalismus auszurichten, wenn man die Besucher-Zahlen des Films sieht - 19,4 Millionen US-$ am Startwochenende (Spitzenreiter der US-Kinocharts), bis heute (4.3.2008) fast 88 Millionen US-$ Gesamtumsatz (bei 45 Millionen US-$ Produktionskosten); die 750.000 deutschen Besucher (bei annähernd 5 Millionen Euro Umsatz) nehmen sich dagegen eher bescheiden aus. Zuschauerzahlen signalisieren die Sympathie des Publikums für die Stars. Aber sie sind auch ein Indikator für die Themen und den Tonfall, in dem Themen behandelt werden. *Das Beste kommt zum Schluß* beantwortet eine Sinnfrage, die sich in Amerika anders stellt als in Europa - soviel darf geschlossen werden. Und nimmt dabei eine bewusst eingenommene naiv-konservative Haltung ein, wie wir sie schon aus den Komödien Frank Capras aus den 1930er Jahren kennen. Der Glaube an eine ursprüngliche Gutheit der Natur und des Menschen als eines Geschöpfes der Natur ist schon in diesen Filmen im Kontrast eigentlich „naiver" Helden mit Figuren artikuliert, die dem urbanen, dem modernen, dem Geld-Amerika zugeordnet sind. Handlungsorientierungen wie Geldgier, Hedonismus gepaart mit Verantwortungslosigkeit, Entfremdung, Einsamkeit und Anonymität bilden eine Gegenwelt, gegen die die Helden ihre ursprünglichen Werte durchsetzen müssen (manchmal unter Zuhilfenahme solcher erzählerischer Tricks wie des Wunders resp. des *deus ex machina*). Filme wie *Mr. Smith Goes to Washington* (1939), *Meet John Doe* (1941) und vor allem *It's a Wonderful Life* (1946) exemplifizierten diese Wertewelt als eine ebenso einfache wie eindrückliche Rückbesinnung auf fundamentale Orientierungen der amerikanischen Tiefenideologie. Das alles gemahnt an die Wertewelt von Reiners Film. Ironischerweise inszenierte Capra die Vorstellungsbilder eines ruralen und pastoralen Amerika aber als Projektionen, als rückwärtsgewendete Phantasien des modernen, urbanen Amerika. Die Figur des John Doe trifft die „Farmerfiguren", die ihn als Idol verehren, in New York, nicht in den Flächenstaaten. Diese Ironie sucht man in *Das Beste kommt zum Schluß* vergeblich.

Es ist vor allem die Schlichtheit des moralischen Disputs, der dem Film unterliegt, die ihn so enttäuschend macht. Dabei wären die Ingredienzien erstklassig: Ein erfahrener Komödienregisseur (Rob Reiner hat u.a. *Stand by Me*, 1985, und *Harry und Sally*, 1989, gemacht). Zwei brillante Hauptdarsteller, die lustvoll das eigene Alter und die Gebrechlichkeit ihrer Körper ausspielen (Morgan Freeman oft allzu zurückhaltend, den moralisch gefestigten, vom Exzess überforderten Gutmenschen markierend, Jack Nicholson dagegen in augenzwinkerndem Overacting manchmal schon allzusehr den jungenhaft gebliebenen Faun gebend). Die exquisit erdachte und gespielte Sidekick-Rolle des Thomas, der Coles ebenso serviler wie renitenter Sekretär ist (die spitzen Dialoge zwischen den beiden gehören zum Ausgefeiltesten, was man derzeit an stichelnd-freundlichem Austausch zwischen Figuren im Kino geboten bekommt). Dazu eine erste

halbe Stunde Kammerspiel im Krankenzimmer, die auf Bestes hoffen macht. Der Film verschenkt aber seine Chance, mehr als ein naives Sozialmärchen zu sein, schnell.

Am Schluß treten das Respektlos-Komische und das Naiv-Kitschige noch einmal gegeneinander: Der sterbende Carter erzählt Cole vom Kopi Luwak, dem teuersten Kaffe der Welt - in Sumatra gebe es Baumkatzen, die Kaffeebohnen auffräßen, diese allerdings unbeschadet wieder ausschieden; die Einwohner sammelten den Katzenkot und gewännen erst daraus die Rohbohnen, die zu Kaffee geröstet würden (und Carter und Cole lachen, bis ihnen die Tränen kommen). Dagegen dann der Schluß - der Film beginnt und endet mit dem Ende der Geschichte: Carters Stimme erzählt im Voice-Over, dass Cole mit 81 Jahren an einem sonnigen Maitag verstorben sei: „Die Augen geschlossen, aber das Herz geöffnet.“ Coles Mitarbeiter Thomas erfüllt Coles letzten Wunsch und trägt dessen Asche (allein!) auf den Gipfel des Himalaya-Gebirges, wo schon Carters Asche in einem einfachen Schrein aus Steinen liegt. Beider Asche ist in einfache Kopi-Luwak-Blechbüchsen gefüllt, die einst den Kaffee aus dem Katzenkot enthielten.

Die entmachtete Sexualität:
Politik, Klonieren und Replikation im neueren Kino

Der Motivkreis des Doppelgängers
Genealogien und Kopien
Identität, Sexualität
Sexualität, Opposition
Kontrolle, Totalitarismus
Bösesein
Kollektivnutzen, Narzißmus

Das wohl zentralste Thema, das in den Filmen, in denen klonierte Figuren auftreten, fast immer berührt ist, ist die Frage der *Identität* und der *Stabilität der Person*. Es sind insbesondere Bestimmungen von *Subjektivität* und *Individualität*, die der Klon irritiert und die ihn als elementaren Störer einer „normalen Welt" resp. einer „Welt der Normalen" auszeichnen. Ausgangspunkt der folgenden Überlegungen ist *Blade Runner* auch hier ist die Subjektivität und Individualität der Replikanten Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Rechnen sie zu den Menschenwesen oder nicht? Können sie Anspruch auf Menschlichkeit erheben - und wenn ja, warum? Replikation schafft eine *Fremdheit* im sozialen Verkehr, die nicht mehr auf soziale, ethnische oder rassische Zugehörigkeit beschränkt bleibt, sondern tiefer geht. Allerdings ist die Identifikation des Fremden schwierig, der Voigt-Kampff-Test, der in *Blade Runner* verwendet wird, um die Emotionalität von Antworten zu erheben, unsicher. Es bleibt also eine - an paranoide Szenarien erinnernde - grundlegende Unsicherheit, von welcher Identität der jeweils andere ist. Aus der Sicht der Menschen, müßte man dazu sagen. Menschen wissen, daß sie auf der richtigen Seite sind. Replikanten wissen, daß sie Geschöpfe der anderen Art sind. Aber sie können sich tarnen. Replikanten sind *undercover* unter den Menschen. Menschen müssen befürchten, von Replikanten umgeben zu sein. Wirklich wissen können sie es nicht. *Blade Runner* nimmt die soziale Unsicherheit des Paranoia-Kinos wieder auf, kleidet sie in ein neues Gewand. Die irritierende Frage, wer von welcher Art ist und ob er möglicherweise eine lebensbedrohliche Gefahr darstellt, bleibt aber dominierend, überschattet das Geschehen.

Der Motivkreis des Doppelgängers

Der Stoffkreis berührt das ältere Motiv des *Doppelgängers*, ohne ihn aber fortzuschreiben. Das ist mit anderen Filmen anders, sie bewegen sich in seinen angestammten Interessen und Deutungen. Angesichts der bisher vorliegenden Filmographie des Klonierens (Wulff 2001) ist deutlich spürbar, daß die neuere Figur des Klon-Wesens das Doppelgängermotiv mit neuer Aktualität wiedererstehen läßt. Nicht immer impliziert das Spiegelwesen Bedrohlichkeit, nicht immer ist es mit dem Unheimlichen verbunden.

Der Motivkreis des Doppelgängers ist in drei verschiedenen Varianten bearbeitet worden (Crook 1982):

(1) Manchmal haben Figuren verblüffende Ähnlichkeit mit anderen, und sie treten in deren *Rollenidentität* auf. Das kann in ganz unterschiedlichen Kontexten geschehen. Manchmal bildet politische Intrige den Hintergrund - der Doppelgänger tritt auf, um das Original zu schützen oder die Öffentlichkeit darüber hinwegzutäuschen, dass es nicht mehr am Leben ist (ein Beispiel ist *Dave*, 1993, in dem ein Doppelgänger die Rolle des amerikanischen Präsidenten über eine Krise

hinweg weiterspielt).

Die meisten der Geschichten dieses Typus sind komödiantischer Art; so wird in *Il Marchese de Grillo* (1981) die Ähnlichkeit des im Titel genannten Marquis‘ und eines Kohlenhändlers Anlaß für eine ganze Reihe lächerlichster Verwechslungen.

Es gibt aber natürlich eine ganze Reihe fast tragisch anmutender Konstellationen. So ist das Motiv des falschen Verdachts wie in Hitchcocks *The Wrong Man* (1957) oft mit der Verwechslung von ähnlichen Personen kombiniert.

(2) Der *Wiedergänger* ist gelegentlich die Wiederkehr einer verloren geglaubten geliebten Person. Hier erscheint der Doppelgänger dem eigentlichen Helden wie die Wiedererscheinung einer Figur, die ihm einmal sehr nahe stand. Ein Beispiel ist Tarkowskis *Solaris* (1972), in dem ein Raumfahrer über einem Planeten, der Gedanken materialisieren kann, seiner verstorbenen Frau wiederbegegnet und seiner unverarbeiteten Trauer um sie neu gegenübergestellt wird. Der Klon-Film *Kreator* (1986) von Yvan Passer fußt auf der Sehnsucht, die gestorbene Geliebte neu zu erschaffen - er erzählt von einem Wissenschaftler, der sein Leben lang an einem Klon-Projekt arbeitet, weil er den Tod der vor 30 Jahren gestorbenen Frau nie hat verwinden können.

(3) *Alter-Ego-Doppelgänger* beleuchten innere Zustände wie auch individuelle Vorstellungen von Personen. Die Begegnung mit dem Doppelgänger ist die Begegnung mit einem anderen Ich, mit verdrängten oder verschütteten Charakterzügen der ersten Person. Geschichten dieses Typs sind fast immer aus der Perspektive einer ersten Person erzählt, die der zweiten begegnet. Diese nun spiegelt Ahnungen, Wünsche, Halluzinationen und Traumata. Sie vergegenwärtigt innerseelische Vorgänge, signalisiert Ich-Spaltungen und selbstzerstörerische Tendenzen. Es ist meist Aufgabe der ersten Person, Kontrolle über die zweite zu erlangen und dadurch in eine Normalität der Person zurückzukehren. Ein älteres Beispiel ist *The Three Faces of Eve* (1957), in dem eine junge Frau in zwei Identitäten gleichzeitig auftritt, um sich am Ende zu einer - gesunden - dritten Figur zu verwandeln.

Diese dramaturgisch so unterschiedlichen Typen des Doppelgängers treten auch bei Klonen auf. Aber es gibt entscheidende Unterschiede: Das Doppelgänger-Motiv wird überlagert und assimiliert mit Fragen der Herkunft, der Fundierung der anderen Person.

Genealogien und Kopien

Zwar hat man es auch bei Zwillingen mit genetischen Doppeln zu tun, doch sind sie anders abgeleitet - sie entstammen einer *Genealogie*. Das Klonieren ist dagegen als *Ableitungs- oder Kopierverhältnis* konzeptualisiert: Zu einem Klon gehört eine Ausgangsfigur so, wie ein Bild ein Urbild impliziert. Klone haben keine Eltern, heißt es mehrfach in der Literatur - sie verweisen aber natürlich auf die Eltern des Spenders zurück, weil sie *sekundäre Kinder* sind. Selbst Serien von Klonen über Generationen hinweg implizieren einen vorgängigen Akt der Sexualität, so lange er auch zurückliegen mag. Die *biologische Genealogie* (Eltern-Sexualität-Kind) wird ergänzt um die *technische Reproduktion* (Spender-Klonieren-Klon). *Menschenimitate* (Traber 1997) brechen aus der menschlichen Generationenfolge aus - und es ist auf einer gewissen Ebene der Beschreibung irrelevant, ob sie Klone, Cyborgs oder Roboter sind: Ihre Entstehung umfaßt keine Sexualität, sie haben nur in übertragenem Sinne „Eltern“ (Begriff und Konzept entstammen der biologischen, also der falschen Genealogie).

Wenn es zur Übertragung des biologischen Modells auf eine technische Erbfolge kommt,

entsteht ein groteskes Muster. Der Computer HAL in Kubricks *2001* (1967) besinnt sich auf seinen Vater, stimmt gar Kinderlieder an, als habe er so etwas wie eine behütete Kindheit und ein einst intimes Sohn-Vater-Verhältnis gehabt. Zugleich deutet die Maschine an, eine Sozialisation durchlebt zu haben. Sie wird zum Anthropomorphen, weil sie Anthropina zu reklamieren scheint. Auch in *Blade Runner* reklamieren die Replikanten die biologisch-soziale Rolle des Vaters, als der oberste der Kunstmenschen seinem Ingenieur-Schöpfer gegenübersteht - „ich will mehr, Vater", verlangt er, explizit die Neutralisierung und Objektivierung der Beziehung zurückweisend.

Steht im Umkreis des traditionellen Doppelgänger-Motivs die *Ich-Begegnung* in der Gestalt des zweiten Leibes im Zentrum der Identitätsprozesse, die dadurch ausgelöst werden, ist das Verhältnis in den Klon-Filmen etwas komplizierter, gliedert Identität sich doch auf in eine körperlich-biologische und eine geistig-psychologische Seite. Das Genetische unterscheidet den einen von allen anderen - und der Klon nimmt ihm gerade diese Einzigartigkeit. Das im Grunde analytische Verhältnis von Genom-Körper und Geist kompliziert sich neuerdings übrigens weiter. In *Le Clone* (1998) übernimmt ein Programmagent - ein gänzlich imaginäres Wesen, das eigentlich nur im übertragenen Sinn als „Person" bezeichnet werden kann - die Identität des Benutzers. Hier entsteht ein neues Verständnis von „Klon", weil es nicht mehr um das Problem erbgutidentischer Doppel geht, sondern um die parasitäre Übernahme eines Körpers durch eine virtuelle Person bei gleichzeitiger Auslöschung oder Verdrängung der geistigen Qualitäten der Gastfigur.

Beim Klon im engeren Wortsinne steht eigentlich die Identität von erster (biologisch hervorgebrachter) und zweiter (gentechnischer Reproduktion entstammender) Figur fest. Eigentümlicherweise beschränkt sich aber die der Vergleich von Spender und Klon nicht auf die Charakteristik der Gleichheit oder sogar Identität, sondern ist ergänzt um eine zweite Ebene, auf der das biologisch Identische sich als sozial und charakterlich verschieden herausstellt. Deshalb rechnen die Klon-Figuren zu Recht in den traditionellen Kanon der Doppelgängerfiguren.

Kernpunkt der Geschichten ist ist fast immer die Frage, ob das Doppel von gleicher *moralischer und sittlicher Art* ist wie das Original. In Filmen wie *Embryo* (1976) oder *The Darker Side of Terror* (1978) ist das Doppel kriminell und muß vom Original wieder ausgeschaltet werden. Klone sind potentiell fast immer böse. Die umgekehrte Vorstellung - der Klon ist der Gute, das Original dagegen ein Verbrecher - ist bislang kaum in Ansätzen ausgearbeitet worden. Auch hier manifestiert sich die schon erwähnte Werthaltung dem künstlichen Doppel gegenüber. Besonders explizit ist dieses Klon-Modell in *Natural Selection* (1993) vorgeführt worden, der in der deutschen Video-Fassung charakteristischerweise *Retorten-Killer* hieß: In einem lange zurückliegenden Experiment hatte ein Wissenschaftler sechs Klone hergestellt. Einer von ihnen ist ein Serienkiller. In der amerikanischen Comic-Adaption *Judge Dredd* (1995) spielt ein Mann die Hauptrolle, der aus dem Erbmaterial von besonders ehrlichen und aufrechten Bürgern zusammengeklont wurde - Judge Dredd arbeitet als Polizist in den gigantischen Megacities und sorgt - als Polizist, Richter und Vollstrecker in einer Person - für Ruhe und Ordnung. Er ist ein Beispiel für den optimierten, bestens an seine Aufgaben angepaßten Retorten-Menschen. Sicher ist das Verfahren aber nicht: Der Zwillingsbruder des Helden ist trotz ähnlicher Ziele der Biotechniker ein Krimineller geworden, den der Held mühsam zur Strecke bringen muß.

Identität, Sexualität

Wenn Gen-Technik ins Spiel kommt, ist die Substitution des Aktes der Befruchtung (der Sexualität also) durch die Arbeit der Reproduktionsmedizin besonders greifbar. Es ist die biologische Identität selbst - die Zugehörigkeit zu einem Genom -, die zur Disposition steht. Darum ist auch in den Klon-Filmen - stärker als in der Tradition der Doppelgängerfilme - die Frage nach der Differenz von Ich und Doppel anders gestellt. In der Nähe einer grotesken Auffassung und Inszenierung des Körpers und der *Art- und Körperidentität* stehen Filme wie *Doppelganger* (1997). Er berichtet von dem Fußballspieler Ryan Giggs, der vom Chef der Manchester-City-Mannschaft entführt wird - und er wird geklont wie andere Fußballspieler auch. Während des Klonierens wird dem Erbgut der Fußballer Affen-Erbgut beigemischt, um ihre Kraft und Aggressivität zu steigern. Riggs entkommt dem Versuchslabor, tritt zum Endspiel der Meisterschaft auf der Seite von Manchester United an - und trifft auf den eigen Klon als Gegner. *Darwin Conspiracy* (1999) erzählt von einem Wissenschaftler, der bei der Untersuchung eines prähistorischen Eismenschen entdeckt, dass er ganz andere DNS hat als die heute lebenden Menschen - und beginnt, das fremde Erbgut in die Erbmasse normaler Menschen einzumischen. Eher am Rande der Klon-Filme findet sich die Frage der biologischen Identität (der Art-Identität) gerade in solchen Fällen, in denen Sexualität eine Rolle spielt, die ja grundsätzlich Mischung der Genome bedeutet. In *Evolution's Child* (1999) geraten Spermien eines seit 3000 Jahren toten fossilen Männerkörpers in die Prozesse einer künstlichen Befruchtung. Die Leihmutter bringt einen gesunden Jungen mit von der Normalität deutlich abweichenden geistigen Fähigkeiten zur Welt.

Das Klonieren gehört in die Vision einer entsexualisierten Welt, in der menschliche Kontrolle auch das Feld der Liebe, der sexuellen Faszination, des Geschlechtlichen überhaupt erfaßt hat. Sexualität ist nicht nur in diesen Prozessen und Verfahren der Reproduktion ausgeschaltet, sondern wird auch als soziale und charakterliche Tatsache sekundär. Die sexuelle Organisation der Welt tritt außer Kraft. Die Horrorvision ist gleich doppelter Natur, die sich daran anschließt:

(1) die patriarchale Phantasie malt das Schreckensbild einer Realität aus, in der die Männer nicht mehr nötig sind, um die Reproduktionskette aufrecht zu erhalten; ein Beispiel ist der polnische Film *Sexmission* (1983), der von einer reinen Frauengesellschaft erzählt;

(2) die meist feministisch motivierte Phantasie setzt das Schreckensbild einer Gesellschaft dagegen, in der die Reproduktion industrialisiert und damit menschlich-individuellem Einfluß vollständig entzogen ist; im Extremfall ist dies eine machistische Phantasie, der zu Folge die Frauen überflüssig sind.

In beiden Phantasien ist die Geschlechterdifferenzierung und -polarisierung überflüssig geworden.

„The technological man want[s] to make his own babies, but wants to do so without the hormones and flesh, without lust and arousal", bemerkt Vivian Sobchack in einem Artikel zur Bedeutung der Sexualität in der *science fiction* (1990), und nimmt so eine Ent- oder sogar Antisexualisierung als fundamentalen Charakterzug der Wissenschaftlerfiguren oder sogar der Gesellschaftsentwürfe des Genres an. Fitch z.B., der Gentechniker aus *Species* (1995), ist „cool, rational, competent, unimaginative, male, and sexless". Sein sehnlichster Wunsch als Wissenschaftler und als Mann ist, „[to] break free from biological dependence on the female as Mother and Other, and to mark the male self as separate and autonomous" (Sobchack 1990). Diese Beschreibung könnte man an zahllosen anderen Wissenschaftler-Figuren wiederholen. Mit dem Übergang in die sexualitätslose Reproduktion geschieht gleichzeitig ein Übergang in eine männ-

lich dominierte Gesellschaftsvision, wie Susan A. George (2001) anmerkt, respektive in eine Gesellschaftsformation, in der das Sexuelle als potentiell subversives Wirkmoment ausgeschaltet ist. Auch dieses ist im übrigen eine Thematik, die im Motivkreis des Klonierens kulminiert, in der *science fiction* aber viel globalere Verbreitung hat.

Wird die Geschlechter-Differenz auch ausgesetzt, wird sie zugleich abgelöst durch andere Differenzen, die ein ähnliches Maß innergesellschaftlicher Repression, Gewalt und Unterdrückung freisetzen. In *Blade Runner* wird die Subjektfähigkeit der Replikanten geleugnet. Die Teilung der Welt in Menschen und Replikanten ist eine der fundamentalen Unterscheidungen, die die symbolische Ordnung der Blade-Runner-Welt fundiert. Dadurch entsteht ein symbolisches „Anderes", das

(a) bestehende Machtverhältnisse als Bestimmung von „wir und ihr" faßbar macht

(b) und Identitätsvergewisserung durch Differenz ermöglicht.

Wenn man nun Replikanten als Substitute oder gar Erbfolger von Frauen oder Fremden als Verkörperungen jenes symbolischen „Anderen" ansieht, geht es um eine patriarchalische Ordnung, die zwar nachsexistisch und nachrassistisch ist, aber alle Charakteristiken von Sexismus und Rassismus beibehält. Die symbolische Ordnung jener kommenden Welt reproduziert die Machtstrukturen des Heute, indem sie lediglich das sexuell Andere durch ein genealogisch Anderes ersetzt. Daß sexuelle Differenz und rassische Unterschiedlichkeit einer ähnlichen symbolischen Strategie entspringen, zeigt im übrigen die nur implizit ausgeführte rassistische Gliederung der Blade-Runner-Welt: Es sind Asiaten und Araber, die die Stadt bevölkern, und es sind Weiße, die die Macht- und Leutungspositionen innehaben.

Nun lassen sich die Verschiebungen der Sexualität als Bedingung für menschliche Reproduktion mehrfach interpretieren. In beiden Fällen stellt sich die Frage der *Reproduktionsmacht* - einer der verdeckten Formen symbolischer Herrschaft, die sich unter der Hand im Klonieren neu ordnet.

(1) In der feministischen Literatur ist die oben berichtete These mehrfach vertreten worden, daß das Klonieren das Weibliche als Bedingung der Reproduktion ausschalte, daß damit Verfügungsmacht an die Männer (oder an gesellschaftliche Institutionen) falle, so daß eine neue Gender-Ordnung entstehen könne. Die Notwendigkeit, in die Prozesse der Reproduktion eingebunden werden zu müssen, sichert dem Weiblichen ein minimales Residuum von Macht und Einfluß; wird diese Notwendigkeit obsolet oder aufgehoben, verliert es eine elementare Bindung in die sozialen Machtstrukturen. Macht über Reproduktion zu erlangen, ist in der feministisch orientierten Filmproduktion seit mehreren Jahren ein immer wieder angeschnittenes Thema (so handelt *Antonias Welt* von einer anonymisierten Schwangerschaft, und auch in *Blueprint*, 2003, heißt es gelegentlich: „Männer sind nicht so wichtig").

(2) Das Klonieren läßt sich auch lesen als ein technisches Verfahren, das sich in die globalen und fundamentalen Individualisierungstendenzen des gesellschaftlichen Lebens einfügt. Narzißmus und Selbstbezüglichkeit übernehmen die Reproduktionskraft der Begierde. In Rolf Schübels *Blueprint* (2003) läßt eine Pianistin einen Klon ihrer selbst erschaffen, trägt ihn gar aus, weil sie in grotesk übersteigerter Selbstwahrnehmung die eigene Begabung über den eigenen Tod hinaus bewahren will. Das Bewegungsmoment der Liebe verliert den Partner, sie wird reflexiv und bezieht ihre Energie aus Selbstliebe. Ist der Andere unter den Konditionen der *Individualisierung* nur eine müßige Bedingung für Reproduktion, kann er - wenn die Fortpflanzung technifiziert wird - vollständig ausgeschaltet werden.

Sexualität, Opposition

Wenn man über Sexualität redet, muß man auch über Macht reden. Sexualität ist ambivalent, sie ist Ort der Repression wie aber auch Potential, Repression zu überwinden, gleichzeitig. *Blade Runner* fußt auf einem Skandalon: Der menschliche Polizist Deckard lebt mit einer Replikantin zusammen. In der Sexualität wechselt er die tödliche Grenze - in einem Akt vergleichbar der Rassenschande -, um (am Ende der zweiten Fassung des Films) festzustellen, daß er selbst Replikant (künstliche Lebensform) ist. Diese Verwirrung ist folgenreich, weil sie darauf deutet, daß Replikanten keine reinen Maschinen sind - dann könnte es kein so tiefes Sexualitätsverbot geben -, sondern daß ihnen offenbar menschliche Rechte zustehen, ihnen aber verweigert werden. Der repressive Apparat wird an diesem Widerspruch greifbar. Der Film arbeitet sein Skandalon bis in das Ende hinein aus und endet mit einer Paradoxie: Der Blade Runner verliebt sich in eine Replikantin, verläßt mit ihr (am Ende der ersten Fassung des Films von 1982) die Stadt. Er gewinnt Sexualität als einen Modus der Begegnung mit der jungen Frau und kann so den kategorialen Antagonismus zu ihr überwinden.

Hier deuten sich *melodramatische* Möglichkeiten an, die das neue Motiv des Klons eröffnet. Anti-Sexualität ist kein naturwüchsiges Ingredienz des Klonierens, das zeigen schon die wenigen Versuche zu einer anderen, sexuell oder erotisch motivierten Verankerung des Motivs in der erzählten Welt. Maio weist darauf hin, dass „in der Populärkultur der künstlich erschaffene Mensch meist als Verkörperung eines seelenlosen Geschöpfes ohne Aussicht auf Liebe dargestellt“ würde: Und doch sind da nicht nur die Möglichkeiten einer melodramatischen Klon-Figur, die ähnlich wie die Puppen-Figuren der Romantik sterben, weil sie die Liebe nicht erlangen können, sondern auch einer Bewegung, die die sexuelle Begegnung als einen Akt der Solidarisierung der Liebenden gegen die Ordnungen der Umwelt liest. Sexualität ist in diesen Welten nicht nur ein Medium der Unterdrückung, sondern auch eines des Widerstandes, der Auflehnung und vielleicht sogar der Erlösung aus den repressiven Bedingungen, die die Gesellschaft vorgibt - und der vielleicht einzige Weg, Individualität und Souveränität gegen den Machthorizont des Systems zu erwerben.

Schon die kurze Lebenszeit versagt den Replikanten in *Blade Runner* die Möglichkeit der Reproduktion. Um so auffallender ist der aggressive Umgang mit den Symboliken der Sexualität - erotisch konnotierte Kleidung wird als offene Provokation eingesetzt; Masken und herausfordernde Gestik erinnern an die Spielformen des SM, aber auch an manche Formen des Punk; die Bewegung des Körpers ist durchsetzt mit lasziven Elementen. Auch die Interaktionsformen schwanken und oszillieren zwischen erotischer Werbung, Vorsicht und aggressiver Attacke - eine offensichtlich ambivalente Haltung wird deutlich, die zwischen Lust und Verzweiflung changiert. Gerade angesichts der Unsinnigkeit der eigenen Sexualität erscheint der provokative Umgang mit ihren Ausdrucksformen als ein Akt offener kultureller Auflehnung (darin durchaus dem Punk verwandt, vgl. May 1986).

Noch auf einer zweiten Ebene ist Sexualität in der Blade-Runner-Geschichte mit der Auflehnung gegen das weitgehend unsichtbare Herrschaftssystem verknüpft - durch den Schluß. In der ersten Fassung wird der Blade Runner durch den männlichen Replikanten vor dem Tode gerettet, erfährt so einen Akt der Gnade, der in einer entemotionalisierten Welt unerklärbar wäre. Die Geschichte endet damit, daß der Polizist-Killer sich mit der letzten Replikantin, die er liquidieren soll, solidarisiert und mit ihr zusammen die Handlungswelt der Megacity verläßt (zur Filmarchitektur vgl. Webb 1996). Das Schlußbild erinnert an Chaplins *Modern Times* (1936) - auch jener Film endet mit einem Bild, das den Helden und die Heldin auf einer Straße zeigt, die in

eine ungewisse - aber ersehnte - Zukunft führt. Scott hat gerade den Schluß in der zweiten Fassung des Films (1991) maßgeblich geändert: Man erfährt in einem halbsekundenlangen Aufblitzen der Augen des Blade Runners, daß er selbst ein Replikant ist. Zwar verläßt er auch hier das Setting des letzten Kampfes zusammen mit der Replikantin, aber es ist nicht mehr das Ungewisse einer Straße, sondern eine Fahrstuhltür schließt sich hinter dem Paar wie ein Vorhang, der die Vorstellung beendet. War noch der erste Schluß ein Skandalon, weil sich ein Blade Runner mit einer Replikantin verbündet-verbindet - in einer rassistischen Sozialordnung, daran sei ausdrücklich erinnert! -, entkräftet der zweite diese Provokation. Und auch der Blick in die Zukunft - die Zeit nach der Geschichte - verschiebt sich: Ist noch das Bildzitat des ersten Schlusses ein Verweis auf die Tatsache, daß Zukunft zwar ungewiß, aber möglicherweise glücklich (und: sexuell erfüllt, nicht repressiv) ist, läßt der zweite das Moment des Wünschens offen.

Kontrolle, Totalitarismus

Eine große Anzahl von Filmen thematisiert das Klonieren wie auch *Blade Runner* im Zusammenhang mit den Entwürfen einer *kontrollierten und totalitären Gesellschaft*. Ganze Gesellschaften genetisch zu überarbeiten, ein allgemeines Gen-Design durchzusetzen, ist wohl eine der Elementarformen nazistischer Weltvorstellung. Radikal wird das Gemeinwohl - hier die Reinheit und Erstklassigkeit des Genoms - über individuelle Interessen gestellt. Totalitarismus und genetische Kontrolle sind in der SF-Literatur wohl aus zwei Gründen in Engführung geraten:

(1) aus historischen Gründen, weil das Eugenik-Programm der Nazis verbunden mit dem Genozid an den Juden ein bedrückendes reales Beispiel darstellt;

(2) aus systematischen Gründen, weil der Anspruch auf Kontrolle der genetischen Qualität des einzelnen einen so radikalen Anspruch des Kollektivs verkörpert, wie man ihn kaum steigern könnte.

Kontrolle und Besitz des eigenen Genoms markiert eine ähnliche Zentralität zum Kern des Subjekts wie die Unverletzlichkeit der Seele. „Meine Gene gehören mir!“ markiert die *Essentialität* der Gene. „Schrecken löst die Vorstellung einer Gendiktatur aus, in der der ‚Gläserne Mensch‘ unbehaust lebt, da er ohne Geheimnisse ist, da alle seine genetischen - aber auch sonstigen - menschlichen Schwachstellen - selbst noch die von Toten - biotechnisch ermittelt werden können“, heißt es bei Borrmann (2001, 264), und es sollte festgehalten werden, daß er die Nicht-Gläsernheit ebenso zu den Qualitäten der heutigen Gesellschaften rechnet wie die Tatsache, daß der einzelne Geheimnisse und verborgene Schwachstellen habe. Individualismus als Schutz vor dem Kollektiven, Intransparenz als Qualität.

Dagegen steht der Totalitäts- und Kontrollanspruch der Systeme und Konzerne. In *Blade Runner* manifestiert sich der Anspruch auf symbolische Macht in dem 700 Stockwerke hohen Firmengebäude der Tyrell Corporation, des intergalaktischen Kontrolleurs der Replikanten- und Kunst-Tier-Herstellung, das an die Stufenpyramiden der Mayas erinnern sollte (Webb 1996, 47) und genau darin die Zwischenposition der Firma zwischen weltlich-ökonomischer und geistig-ideologischer Macht darstellt. In diesen Tempel der Macht muß der Replikant eindringen, der den Schöpfer-Ingenieur der Klone sucht - und er findet ihn in einer an ein Kinderzimmer gemahnenden Bastelstube, umgeben von Exponaten, die der Geschichte der Puppen und künstlichen Menschen entstammen. So eklatant hier der Widerspruch ist, so deutlich ist auch, daß Sakralarchitektur in zahlreichen SF-Filmen sowohl im Innen wie im Außen der Gebäude die

Machtverhältnisse in jenen nach- oder superkapitalistischen Gesellschaften symbolisiert.

„Der Skandal des Klons liegt [...] in seiner Abwertung des ‚realen' Menschen", schreiben Seeßlen und Jung (2003, 517) einmal. Auch hier deuten sich gelegentlich Verschiebungen an. Der Showdown von *The Sixth Day* (2000) wird möglich, weil sich der Klon mit seinem Original solidarisiert und sie gemeinsam den Konzern, der unliebsame Personen durch Klone ersetzt und sie die eigene Machterhaltung betreibt, attackieren; am Ende verabschiedet sich der Klon von seinem Original, er will von nun an „eigene Erfahrungen" machen. Scheint bis dato die Figur des Originals die Sympathien von Drehbuch und Publikum zu tragen, eröffnen sich nun die paradoxen Effekte des Klonierens auf den Klon - den Umgang mit Unselbständigkeit, die Fremdheit von Erinnerung und Erfahrung, die Nicht-Originalität des Lebensentwurfs (Themen, die in *Blueprint*, 2003, ganz ins Zentrum treten). Das Leben aus der Sicht eines Klons - in aller Regel sind die Geschichten bis heute aus der Perspektive des Originals erzählt.

Der Klon ist der Störer, das zusätzliche Element. Er bedrängt die Selbständigkeit und Selbstbestimmung des Originals. Dem Klon wird eigene Originalität abgesprochen. In *The Sixth Day* (2000) kehrt die Frau eines Wissenschaftlers nach fünf Jahren als Klon zurück - und sie klagt: „Meine Gefühle gehören mir nicht! Sie gehören ihr [ihrem Vorbild]! Ich möchte sterben. Meine Zeit ist schon vorbei." Das Leben als Kopie scheint die Authentifizierung eines Gefühls, eines Erlebnisses als gegenwärtige, einzigartige und erstmalige Tatsache in Abrede zu stellen. Oft scheinen dem Klon Gefühle ganz abzugehen (darin steht er dem Roboterwesen und manchen Cyborgs nahe) - und es liegt nahe, daß die Abwesenheit von Emotionalität auf die Nichtmenschlichkeit der Klone hinweist, daß aber auch das Ringen um Emotionalität als ein (oft verzweifelter) Versuch verstanden werden kann, zum Menschen zu werden. Die Eigenständigkeit des Emotionalen ist eines der Anthropina. Schon *Blade Runner* thematisierte dieses Problem, führte es als ein Paradox und ein Dilemma vor: Deckard, der Blade Runner, ist gehalten, die gesellschaftliche Ordnung kalt und ohne Emotionen aufrecht zu erhalten. Er soll seine Aufgabe mechanisch wie ein Roboter erfüllen. Darin ähnelt er den Replikanten, die er umbringen soll - auch sie tragen den Konflikt zwischen einem „emergent self and a repressed self" (Telotte 1995, 152) in der eigenen Person aus. Emotionales Empfinden ist Replikanten und Blade Runnern gleichermaßen abgesprochen - und wenn sich Emotionen einstellen (wie in der oszillierenden Anziehung, die die Replikantin Zhora auf Deckard ausübt), geraten die Figuren in ein fundamentales Dilemma. Insbesondere sexuelle Impulse führen zu neurotischen Komplexen, zu inneren Widersprüchen, die ein auf Erfüllung und Annäherung orientiertes Beziehungshandeln unmöglich machen. Andererseits agieren diese Figuren den Widerspruch zwischen unterdrückter Sexualität und der Möglichkeit, sich gegen diese Repression aufzulehnen, am eigenen Körper aus (Telotte 1995, 152f), was ihnen wiederum unerhörte Attraktivität verleiht. *Blade Runner* ist allerdings ein Ausnahmefall - die meisten Film-Klone sind einfache Charaktere, kalt, ungerührt, einem fremden, non-humanen Programm gehorchend, das sie außerhalb der sozialen Kontrolle stellt.

Mehrfach werden in politischen SF-Filmen Klone als *manipulierbare, fernsteuerbare Agenten-Doppel* angesehen. Die Vorstellung, dass Klone von beschränkter Willensfreiheit seien, ist das älteste Motiv, das im Klonfilm entwickelt worden ist. In dem schon 1971 entstandenen *The Resurrection of Zacchary Wheeler* wird aus der Perspektive eines Reporters die Geschichte eines geheimnisvollen Unfalls erzählt. Der Senator, der dabei hätte gestorben sein müssen, wird durch einen Klon ersetzt. Er selbst wird nur noch als Ersatzorgan-Lager am Leben gehalten. In *The Clones* aus dem Jahre 1973 entdeckt ein Arzt, dass die Regierung gegen ein Experiment intrigiert, das er verantwortet, und dass man ihn durch ein perfektes Doppel ersetzen will. In *Parts: The Clonus Horror* (1978) ist aus den Zellen eines Verstorbenen ein junger Mann erzeugt worden, der entdeckt, dass er zu einem streng geheimen Projekt namens „Clonus" gehört: Hier

werden Klone von Politikern herangezogen und ausgebildet, die mit der Hilfe ihrer Doppel ihre Regierungszeit verlängern wollen. Der Klon flieht, er will das geheime Projekt der Öffentlichkeit bekannt machen. In diesen Themenkreis gehört auch die Sat1-Produktion *Mörderischer Doppelgänger* (2000) - die Geschichte eines jungen Mannes, der in der Annahme, er sei krebskrank und müsse bald sterben, einen Klon von sich herstellen läßt. Was er nicht weiß: die Firma Celltrans ist eine Spionageorganisation. Der Doppelgänger des Sicherheitschefs, der mit einem zusätzlichen „Aggressionsgen" ausgestattet, also besonders für seine Aufgabe angepaßt worden ist, soll den Chef des Geheimdienstes töten. Original und Klon laufen nun beide in der erzählten Welt herum, das Original muß den Klon unter Kontrolle bringen.

Bösesein

Aufgrund dieser Befunde könnte man sogar noch genereller annehmen, dass der Klon nicht nur eine *verminderte Willensfähigkeit*, sondern auch eine erhöhte Wahrscheinlichkeit zum *Bösesein* hat. Das ist wiederum eng aus der Motivgeschichte der Menschenimitate begründet. „Woran erkennt man Menschenimitate?", fragt Traber (1997), und er antwortet: „An Fehlfunktionen, also ausgewiesen nicht-menschlichem Verhalten" (ebd.). Die Grenzen zwischen Außerirdischen und Klonen, Androiden oder Robotern verschwimmen in der populären Kultur oft genug, Bodo Traber hat dies in seinem Artikel „Evolution der Roboter: Der neue Mensch im Science Fiction-Film" eindrücklich gezeigt. Charakteristischerweise sind die Imitate Fremde, die potentielle Gefahren darstellen. Auch der Klon gilt als Artefakt, darin ähnelt er den Robotern. Und ähnlich, wie die Belebung und Humanisierung (und damit auch: Sexualisierung) der Puppen ein älteres Motiv ist, das auf die Roboter ausgedehnt wird, ist der Prozeß der Menschwerdung / der „eigentlichen Verlebendigung" auch für Klone die Initialisierung als Person. Der Klon in der Auffassung als Roboter ist nicht durch seine Herkunft, sondern erst durch eine Initiation als menschliches Wesen ansehbar. Es bedarf eines Pygmalion, der den Puppenkörper belebt (Söntgen 1999, 125ff).

Kollektivnutzen, Narzißmus

Geht es im Denken der faschistischen Eugenik darum, „gleichgültig gegenüber dem einzelnen Leben oder Glück des einzelnen, nur daran interessiert, den ‚Volkskörper' zu stählen" (Borrmann 2001, 251), also das Gemeinwohl radikal über das Individualwohl zu stellen, so finden sich Spuren dieser (kalten) Argumentation auch im Klon-Film. Wenn die Mutter in *Blueprint* (2003) die Notwendigkeit des Klonierens daraus legitimiert, die eigene Begabung sei so groß, daß sie nicht verloren gehen dürfe, so beruft sie sich genau auf die Kostenrechnung der Eugenik: Es liegt im allgemeinen Interesse, ein einzelnes Genom zu retten oder zu vermehren. Es gehört zur paradoxen Grundanlage des Films, daß ausgerechnet die Frau dieses Argument des Kollektivnutzens äußert, die in äußerstem Narzißmus befangen ist, sich in dem Selbstglauben befindet: Ich bin mit meiner Begabung und meinen ausgebildeten Fertigkeiten selbst ein Kollektivnutzen, zumal ich mich einzig der Kunst widme, mich ihr aufopfere.

Die Klon-Frau in derartigen Geschichten erscheint wie eine Neuformierung der Puppen-Frauen des 18. und 19. Jahrhunderts zu sein. Deutlich ist, daß sie zwischengeschlechtliche Beziehungen zu thematisieren ermöglichen, die zutiefst narzißtisch gestört sind:

> Trügerisch natürlich, dient die weibliche Puppe vor allem den narzißtischen Strebungen ihres männlichen Schöpfers. Als komplementäres Anderes entworfen und nach dem Ideal der Vollkommenheit gebildet, nährt sie dessen Illusion eigener Ganzheit und Identität. Wie ein Fetisch täuscht die Puppe über den Mangel hinweg, den sie als weibliche Gestalt verkörpert. Doch gerade ihre kunstvolle Konstruktion stellt den Mangel aus, den die künstliche Frau verhüllen sollte (Söntgen 1999, 125).

Die Puppe ist ein Arte-Fakt. Sie verkörpert eine Illusion, die von der Wirklichkeit nicht mehr zu unterscheiden ist. Sie erfüllt ideale Bildvorstellungen, aber ihr geht Originalität ab. Klon-Frauen insbesondere deuten auf einen Widerspruch, der das Ersehnte und das Reale einander strikt gegenüberstellt. Pygmalion verfiel der eigenen Statue - und es verwundert, daß es noch so wenige Gentechniker gibt, die - Pygmalion gleich - die Klon-Frau als Wunsch- oder Sehnsuchts-Projekte hervorbringen.

Ähnlich ist deutlich, daß die Affektorientierung meist *gegen* das Klonieren gerichtet ist, daß die Anverwandlung des Themas von Angst und Skepsis gegenüber seiner Kontrollierbarkeit und moralischen Vertretbarkeit geprägt ist. Da leicht zu zeigen ist, daß diese distanzierte bis ablehnende Haltung sich auch im weiteren Feld der Gentechnik-Fiktionen sich breitmacht, liegt es nahe, eine Verbindung zu der „Zwei-Kulturen-These", die Harro Segeberg (1987, 13ff) als allgemeine Kennzeichnung der Technikadaption in der deutschen Literatur ausgemacht hat. Da steht eine weitgehende Inkompetenz der Literaten im Umgang mit den Technologie- und Industrialisierungsschüben gegen tatsächliche Entwicklungen; da steht die reale Wertschöpfung gesellschaftlichen Reichtums in den Bereichen der Industrie gegen eine deutlich rückwärtsgewandte „geisteswissenschaftliche Kultur" (13). An der Gentechnik entfaltet sich erneut ein fundamentaler Kampf um Deutungsmacht, ein Konflikt elementarer Grundorientierungen - der noch dadurch erschwert wird, daß Technikkritik gerade von Technikbefürwortern als Ausdruck eines elementaren Realitätsverlusts gewertet werden kann.

Die Überlegung kann hier nicht ausgeführt werden. Doch sei die Vermutung angeschlossen, daß die zahlreichen intertextuellen Spuren, die in die Problematik der künstlichen Menschen, Cyborgs und Roboter zurückweist, darauf hindeuten, daß am Klon ein Themenbereich neu konfiguriert wird, der bis in das 19. Jahrhundert zurückreicht und in dem das „Natürliche" - der Reproduktion, der individuellen Existenz, der Unverwechselbarkeit - gegen das „Künstliche" gestellt wurde. Der Klon ist dann die Vollendung einer Ent-Individualisierung, die selbst erst im Gefolge der Industrialisierung so behauptet wurde und die durch das Überhandnehmen industrieller Techniken in der Medizin nun das eigene Postulat zu zerstören droht. Individualisierung von Verantwortung als Mittel der Kontrolle, als gesellschaftliches „Gegen" gegen die Hegemonialtendenzen der großen Apparate und Konzerne - auch davon erzählen die Geschichten der Filmklone bis heute.

Literatur

Borrmann, Norbert (2001) *Frankenstein und die Zukunft des künstlichen Menschen.* Kreuzlingen/ München: Hugendubel (Diederichs).

Crook, Eugene J. (ed.) (1982) *Fearful symmetries: Doubles and doubling in literature and film.* Gainesville: University Presses of Florida.

George, Susan A. (2001) Not Exactly „Of Woman Born": Procreation and Creation in Recent Science Fiction Films. In: *Journal of Popular Film and Television* 28,4, pp. 176-183.

Maio, Giovanni (2001) Das Klonen im öffentlichen Diskurs. Über den Beitrag der Massenmedien zur Bioethik-Diskussion. In: *Zeitschrift für Medizinische Ethik* 47,1, pp. 33-52.

May, Michael (1986) *Provokation Punk. Versuch einer Neufassung des Stilbegriffes in der Jugend-*

forschung. Frankfurt: Brandes & Apsel.

Seeßlen, Georg / Jung, Fernand (2003) *Science Fiction. Geschichte und Mythologie des Science-Fiction-Films. 1.2.* Marburg: Schüren (Grundlagen des populären Films.).

Segeberg, Harro (1987) Literaturwissenschaft und interdisziplinäre Technikforschung. In: *Technik in der Literatur.* Hrsg. v. Harro Segeberg. Frankfurt: Suhrkamp, S. 9-29 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 655.).

Sobchack, Vivian (1990) The Virginity of Astronauts: Sex and the Science Fiction Film. In: *Alien Zone*. Ed. by Annette Kuhn. New York: Verso, S. 103-115.

Söntgen, Beate (1999) Täuschungsmanöver. Kunstpuppe - Wirklichkeit - Malerei. In: *Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne.* Hrsg.v. Pia Müller-Tamm u. Katharina Sykora. Düsseldorf: Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen / Köln: Oktagon, S.125-139.

Telotte, J.P. (1995) *Replications. A robotic history of the science fiction film.* Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Traber, Bodo (1997) Evolution der Roboter. Der neue Mensch im Science Fiction-Film. In: *Splatting Image* 31, Sept. 1997, S. 25-31.

Webb, Michael (1996) „So wie heute, nur übersteigert“: Die glaubhafte Ant-Utopie von *Blade Runner*. In: *Filmarchitektur von Metropolis bis Blade Runner*. Hrsg. v. Dietrich Neumann. München/ New York: Prestel, S. 44-47.

Wulff, Hans J. (2001) Klone im Kinofilm. Geschichten und Motive der Menschenverdoppelung. In: *Medien praktisch*, 3 [=25,99], S. 47-52; 4 [=25,100], S. 50-52.

Roboter - Körper - Evolution:
Notizen zu einem populären Stoff im Kino

Die Titelsequenz des James-Bond-Films *Tomorrow Never Dies* (1997) weist auf eine bild- und ideologiegeschichtliche sich wandelnde Körpervorstellung hin: Man sieht die weiche, in sanfte Kurven gegliederte Oberfläche eines nackten Frauenkörpers, der sich aber im Licht als Schaltbild zeigt - der so weiche und schmiegsame Körper wurde im Picture-Mapping-Process mit einer kristallin anmutenden nichtorganischen Oberfläche verschmolzen. Das gemahnt an den Cameo-Edelstein, der seine unter normalen Bedingungen unsichtbare Zeichnung nur im Seitenlicht darbietet. Und das lässt an Geheimschriften denken, die ihr Geheimnis nur in besonderen Spektralfarben oder unter Zugabe von Chemikalien verraten.

Die Weichheit und Wärme eines weiblichen Körpers, der alle Zeichen der Härte und Kälte der Maschine trägt: Der Widerspruch der Anmutungsqualitäten könnte kaum deutlicher sein. Zwar ist die Emanzipierung des Roboters in den letzten dreißig Jahren enorm fortgeschritten, eine ganze Reihe von Cyborgs und Androiden bevölkern seitdem die Filmgeschichte. Erinnert sei an *Blade Runner* (1982), erinnert sei an *Terminator* (1984) oder auch an *Robocop* (1987) - hier treten anthropomorphe Kunstwesen auf, die das Menschliche nur als äußeren Schein leiblicher Ähnlichkeit tragen. Die Frage des Geistes, der Intelligenz, der Emotion, vor allem der moralischen Bindung, der Fähigkeit zu Bindung und Verantwortung stellt sich immer wieder, körperliche Ununterscheidbarkeit ermöglicht erst die Frage nach den Bestimmungselementen des Menschlichen als handelndes Wesen.

Das Erscheinungsbild des Titelkörpers in T*omorrow Never Dies* deutet darauf hin, daß der menschliche Leib als kulturelle, technische und ökonomische Tatsache neu in Frage gestellt ist. Sobchack schreibt dazu: „Throughout the last decade [gemeint sind die 1980er], even our bodies have become pervasively re-cognized as cultural, commodified, and technologized objects“ (237). Die Transformation des Körpers von einer biologischen Tatsache in andere Existenzformen ist ein immer wieder neu angegangener Diskussionsgegenstand und begleitet die letzten Jahrzehnte kontinuierlich. Vor allem seine Degeneration zur Ware ist in der Kritik der Werbung schon früh formuliert (und beklagt) worden. Unter dem Einfluß von Robotik, künstlicher Intelligenz und neuerdings biotechnologischer Diskussionen hat sie aber neue Brisanz gewonnen. Der Körper ist zur perfekten Tatsache geworden, seine Wahrnehmung gerät zunehmend unter das technische Verständnis eines Maschinen-Zusammenhangs. Da steht der Funktionskörper des Roboters (wie in *Robocop*) neben dem perfekten Körper der Bodybuilding- und Aerobic-Studios. Der Körper als Maschine löst das narzißtische Körperbild der 1960er Jahre ab. Sexualität wird zunehmend entgrenzt, wird zu einer androgynen oder sogar geschlechtslosen Tatsache. Können sich Roboter verlieben? Ist es absurd, wenn der Androide Data in der Serie *Star Trek* ins Schwärmen gerät, eine fast pubertär-aufgeregte Verliebtheit zeigt?

Das Argument kann man auch invertieren. Es würde dann bei der These ansetzen, dass eine tiefe Mechanisierung des Denkens über interpersonale Beziehungen auch den Umgang mit Sexualität erfaßt habe. Das Thema des Klonierens kann dann auch gelesen worden als systematische Entsexualisierung der menschlichen Reproduktion. Das Sexuelle als eine der fundamentalen Triebfedern des sozialen Lebens wird dem Körperlichen entzogen. Es wird verfügbar, steht der Entscheidungsmacht der einzelnen nur noch als eine Möglichkeit der Körpererfahrung unter anderen zur Verfügung. Maschinen wie das Orgasmotron in Woody Allens *The Sleeper* (1973) können die erotische Stimulation besser, perfekter und ungestörter ausüben als ein Partner der

Wahl.

Das Sexuelle wird zu einer Größe des Virtuellen. Wenn das Wirkliche selbst nur Schein und Simulation ist, ein Gegenstand, der aus Information gewonnen wird, dann ist auch der Körper als einer der Fluchtpunkte des Realen in Auflösung.

***

Die Mensch-Maschine-Wesen, die die Welt der Romane, Comics und Filme bevölkern, wurden konzipiert unter einer doppelten Entwicklung - einer medizinischen Revolution und der beginnenden Eroberung des Weltraums gleichzeitig. Wenn man verstehen will, wie sich Wissen verändert, bedarf es der Verankerung dieser Prozesse in der Zeitgeschichte. Wissen um die Verschiebung und Veränderung der Grenzen zwischen Mensch und Technik, das wiederum das Wissen über die ursprüngliche Einheit des Wissens fragwürdig macht. Frag=würdig in einem ursprünglichen Sinne. Es treten Fragen der Anthropologie, der Moral, der Ethik auf. Bedingungen der Menschlichkeit werden thematisierbar und müssen befragt werden, die bis dahin noch ganz verborgen waren.

Die Idee des Cyborgs entstand wohl zum einen unter dem Einfluß einer Medizin, die beschädigte oder verlorene Organe des Menschen gegen mechanische Nachbauten eintauschen wollte und die seinerzeit manchmal abfällig Ersatzteilmedizin genannt wurde. Der Vorschein einer Medizin, die den Patienten als mechanisches Objekt, als Maschine ansah, ihn seiner Qualitäten als Subjekt entkleidete und die medizinische Behandlung als Arbeit in einer Werkstatt von einem ursprünglichen Sinn von „Begegnung" entkleidete. Der ursprüngliche Konflikt besteht in dieser Schärfe nicht mehr. Herzverpflanzungen gelingen, Herzlungenmaschinen sind selbstverständlich; künstliche Hüften und andere Ersatzteile mehr: Der Mensch ist heute de facto ein Wesen zwischen Natur und Kultur, ein Zwitterwesen, das zumindest in Teilen durch Produkte der medizinischen Ingenieurskunst ersetzt werden kann.

Cyborg ist ein Kofferwort aus *cybernetic organism*. Der Begriff stammt auch aus der Frühzeit der Raumfahrt, ist gar in ihrem Dunstkreis erfunden worden. Donna Haraway schreibt im Vorwort zu dem berühmten „Cyborg Handbook":

> The term 'cyborg' was coined by Manfred E. Clynes and Nathan S. Kline (1960) to refer to the enhanced man who could survive in extra-terrestrial environments. They imagined the cyborgian man-machine hybrid would be needed in the next great technohumanist challenge - space flight.

Evolution schreibt sich fort, bemächtigt sich der Technik als Entwicklungsfaktors, wird durch Technik beherrschbar und kontrollierbar. Der Cyborg als eine vom Menschen vorgenommene Adaptionsleistung, als Zeugnis einer veränderten Machtbeziehung zwischen Lebewesen und Umwelt. Der Mensch ist der Evolution nicht mehr unterworfen, sondern greift steuernd in sie ein. Er wird evolutionsmächtig.

***

Als Roboter werden gemeinhin solche Maschinen-Wesen bezeichnet, die funktionsorientiert gebaut sind und gleichzeitig dem menschlichen Vorbild unähnlich sehen (Armstrong/Armstrong, 292). Die Geschichte der Gebrauchsroboter ist sehr alt, beginnt schon in der frühen Stummfilmzeit und ist seitdem nicht mehr abgebrochen.

Wenige Blicke in die Motivgeschichte zeigen, dass es für das Jahrzehnte das Populärkino gewesen ist, das die Vorstellungen des Roboters befördert und voranentwickelt hat. 1909 entstand ein amerikanischer Film mit dem Titel *The Electric Servant*. Vor allem in frühen und meist ausnehmend trivialen Kino-Serien wie *The Phantom Empire* und *The Undersea Kingdom* blieben

sie als Entwurf präsent. 1951 wurde der Roboter mit der Figur des Gort in dem Film *The Day the Earth Stood Still* zu einer festeren Bezugsgröße. Gort war etwa dreieinhalb Meter groß, hatte keine Gesichtsmerkmale, war der Sprache unmächtig, imponierte durch seine anonyme Größe und solche Aktionen wie das Öffnen eines Schildes, mit dem er eine Röntgenwaffe öffnete, mit der er Panzer zerstören konnte. 1954 entstand *Tobor, the Great* - ein Spiel um technische Phantasien, das im Titel beginnt: Man buchstabiere den Namen rückwärts und erhält einen ersten Hinweis auf die Natur des Helden. 1959 erblickte Robby the Robot in dem Film *Forbidden Planet* das Licht der Welt; 1957 hatte er - nach dem überraschenden Erfolg des Vorgängerfilms - in *The Invisible Boy* eine tragende Rolle, in der ein Computer ihn zeitweilig vom Freund des Menschen in eine böse Maschine konvertierte. Eine an Robby the Robot erinnernde Figur trat noch 1965 bis 1968 in der Serie *Lost in Space* auf.

***

Nennenswerte Roboterfiguren wurden wieder in den 70er Jahren vorgestellt. Und nun änderte sich ihr kultureller Ort. Waren sie bis dahin meist im billig produzierten Verbrauchskino aufgetreten, tauchten sie nun in SF-Filmen auf, die mit sehr viel mehr Geld ausgestattet waren und manchmal sehr viel ernsthaftere Ambitionen, sich mit Konzeptionen des Zukünftigen zu beschäftigen, verfolgten. Und dass Zukunft nicht ohne eine Weiterentwicklung der technischen Umwelten des Menschen denkbar sein könnte und darum die Bestimmung der Beziehungen zwischen Mensch und Technik neu austariert werden müßte, war oft klar. Weniger die Fülle der Fälle ausbreitend als vielmehr nach den tieferen Dimensionen des Roboters in der populären Fiktion fragend, scheint die Figur des Roboters ein Szenario anzubieten, an dem in spielerischer Form Fragen diskutiert werden können, die die Konstitution des Menschlichen selbst in einer technischen Welt betreffen.

Zu nennen sind vor allem Huey, Lewey und Dewey aus Douglas Trumbulls berühmtem Film *Silent Running* (*Lautlos im Weltall*, 1972). Die Erde ist atomar verseucht, alles Leben erloschen. In einer Rettungsaktion hat man Wald in gigantischen Glaskuppeln ins All geschossen, das Erbgut für eine Neubepflanzung des Planeten erhaltend. Aus nicht näher geklärten Gründen erhält die Besatzung den Befehl, die Kuppeln zu zerstören. Einer der Männer, der die Pflanzen retten will, und sei es um den Preis des eigenen Lebens, bringt seine Kollegen um, bevor er den drei Robotern zeigt, wie man den Wald pflegt. Er legt die Uniform ab, kleidet sich in eine mönchisch wirkende Kutte. Es beginnt eine Schul-Szene, in der der Mensch den Maschinen nicht nur das Handwerk der Baumpflege beibringt, sondern auch die Werte, die er mit der Pflege der Natur verbindet. Die Maschinen werden am Ende die Arbeit weiterführen, die alle ihre Begründung aus der Pflicht bezieht, pfleglich mit der Schöpfung umzugehen. Der Zerstörung der Natur, so scheint die ebenso melancholische wie paradoxe Botschaft von Trumbulls frühem Öko-Film zu lauten, kann begegnet werden, weil es Maschinen gibt, die über den Tod des Menschen hinaus Verantwortung übernehmen können.

Im Gang der Ereignisse erfolgt die Nomination der Computer. Aus „Nr. 1" wird „Hewey". Nomination ist Personwerdung. Nun hat es der Astronaut nicht mehr mit Blechkisten zu tun, sondern mit Akteuren. Mit Partnern oder Kindern. Auch das Kind wird mit der Namensgebung zum gesellschaftlichen Wesen, zum „Du".

***

Die Maschinen sind nicht allein Ausgeburten einer technischen Intelligenz, sondern lehnen sich an die Geschichte des populären Symbolischen an. Die Welten der Komödie und des Zeichentricks erstehen in Robotergestalten wieder. Das Trumbullsche Trio Huey, Lewey und Dewey erinnert in Größe und Bewegungsmustern an Disneys Tick, Trick und Track aus der Donald-

Duck-Familie. Und das komische Duo R2D2 und C3PO aus *Star Wars* (*Krieg der Sterne*, 1977, George Lucas) ist erkennbar an klassische Komiker-Paare wie Pat und Patachon oder Stan und Ollie angelehnt.

Diese Ähnlichkeit scheint mir signifikant zu sein, geht es doch weniger darum, mit den Robotern funktionierende Modellvorstellungen künftiger Roboterentwicklung vorzustellen, als vielmehr komische Funktionsrollen mit mechnischen Akteuren zu besetzen. Dadurch entsteht eine ironische Brechung, die den Roboter als Slapstick-Element erkennen läßt. Der Körper des Slapstick-Schauspielers erinnert an die Gliederpuppe, an die Mechanik des Marionettentheaters. Das Universum, das Roboter der genannten Art umfaßt, ist ein zumindest der Anlage nach komisches Universum, in dem die Entmenschlichung der Slapstick-Akteure von mechanischen Wesen fortgeführt und radikalisiert wird: Weil der Zuschauer nicht umhin kann, die Maschinen als menschliche Akteure wahrzunehmen.

Daneben stehen andere Universen, die Kampfroboter - Vernichtungsmaschinen - beherbergen, die sich zwar meist wie Akteure in einem Action-Szenario bewegen, aber hinsichtlich Kraft, Schmerzunempfindlichkeit, Vernichtungswillen dem menschlichen Akteur weit überlegen sind.

Mehrfach werden Roboter und Androiden als Polizisten eingesetzt - und erweisen sich dann oft als Superpolizisten. Erinnert sei an *Robocop* (1987), der nach seiner Umoperierung zum Cyborg eine Rigorosität in der Erfüllung seines Amtes realisieren kann, die vorher undenkbar erschien (er ist unverletzbar, er ist einsam, er hat mit dem Leben und den Frauen abgeschlossen - die Motive sind wiederum vielgestaltig und steuern die Beziehungen des Zuschauers zum Helden). Erinnert sei auch an *Future Cop* (*Mein Freund, der Roboter*, 1975), in dem ein anthropomorpher Roboter in einem Polizisten-Duo erprobt wird; der Kollege will den neuen synthetischen Buddy kurioserweise unbedingt behalten, als er von dessen Identität erfährt. An die Figuren des Sechs-Millionen-Dollar-Manns und der Sieben-Millionen-Dollar-Frau sei ebenfalls erinnert, die ihre Polizeiarbeit mit ungewöhnlichen, an Slapstick erinnernder Geradlinigkeit machen (in den beiden Fernseh-Serien *The Six-Million Dollar Man* / dt.: *Der Sechs-Millionen-Dollar-Mann*, 1974-78; *Bionic Woman* / dt.: *Die Sieben-Millionen-Dollar- Frau* 1976-78).

***

Sehr selten sind Roboter unmittelbare Vergrößerungen und Verlängerungen des menschlichen Körpers. Man denke an den symbiontischen Roboter in *Alien* (1979) - dort schlüpft die Frau in einen riesigen Arbeitsroboter, der die Bewegungen des Menschen um ein Mehrfaches vergrößert ausführt; so gelangt die Heldin an eine Kraft, die sie allein nie aufbringen könnte. Vergrößerung und Verkleinerung der Handlungsmacht, der Handlungskraft: das kann man sich auch ins Kleine hinein denken, zu medizinischen Zwecken etwa. Und man kann daran denken, daß der Mensch-Maschine-Kontakt nicht körperlich sein muß wie in *Alien*, sondern daß die menschliche informationell an die Maschine übertragen wird und in einem Raum, den der Mensch nicht betreten kann - die Welt des Mikrokosmos, die Schwerelosigkeit etc.

Gerade auf dieser Ebene ist die Gestaltähnlichkeit des Roboters zum Menschen nicht mehr entscheidend. Spätest mit HAL aus Stanley Kubricks 2001 (1968) ist Frage nach der Einlösung humaner Fähigkeiten des Denkens, des Wollens und der moralischen Entscheidung auch für den Computer zugänglich. War bis dahin der Computer noch als möglicherweie gefahrbringend angesehen - in *Gog* (1954) übernimmt er die Herrschaft in einem unterirdischen Laboratorium - oder spielte er als komisches Element eine gewisse Rolle - in *Desk Set* (1957) und in *The Honeymoon Machine* (1961) werden Computer umprogrammiert -, gewinnt er jetzt neue Qualitäten: Die Frage des menschlichen Geistes emanzipiert sich von der menschlichen Gestalt. Wenn

der amerikanische Supercomputer sich mit dem russischen kurzschließt und die Militärs keine Befehlsgewalt mehr haben (in *The Forbin Project*, 1970), ist der Kalte Krieg beendet - und die Computer haben eine Entscheidung gefällt, die aus ihrer moralischen Programmierung entspringt.

Um so lächerlicher ist die Gestalt des Supercomputers in *Demon Seed* (1977), der eigentlich zur Wartung des Hauses dient, seine Rolle aber aufgibt und die Hausherrin - die Frau des Erbauers des Rechners - vergewaltigt und schwängert. Das anthropomorphisiert den Rechner wieder. Erinnert sei auch an den Film *Electric Dreams* (1984), in dem sich ein Computer in seine Besitzerin verliebt.

***

Mehrere Fragen sind immer wieder am Roboter entfaltet worden: (1) die Frage nach der Möglichkeit, Maschinen mit Emotionen begaben zu können; (2) die Frage nach der Möglichkeit, daß Maschinen Intelligenz und Bewußtsein haben können; (3) die Frage nach der Fähigkeit von Maschinen, ethische, moralische und soziale Bindung zu beachten.

***

Androiden und Cyborgs sind Roboter, die nicht allein funktionstüchtig sein müssen, sondern darüber hinaus versuchen, das menschliche Gestalt-Vorbild zu kopieren. Genau darin unterscheiden sich Figuren wie Robbie the Robot aus *Forbidden Planet* (1956) und die Androiden-Figuren, die Rutger Hauer und Daryl Hannah in *Blade Runner* (1982) gespielt haben. Das Englische verwendet den Begriff des android etwas weicher. Er bezieht sich danach entweder auf ein künstliches Wesen, das aus organischer Substanz besteht, oder es bezeichnet einen humanoiden Roboter.

Die rein organischen Androiden (wie die Monster-Figur, die Frankenstein erschuf) sind aber Ausnahmen, die große Mehrzahl ist Produkt der Robotik. Der vielleicht klassischste Fall ist die an Olympia gemahnende Roboter-Frau aus Fritz Langs *Metropolis* (1926): Ein mad scientist entführt eine Arbeiterfrau, die sich für innergesellschaftlichen Frieden eingesetzt hat, und ersetzt sie durch ein mechanisches Doppel, das Zwietracht und Unfrieden in die Arbeiterbewegung säen soll.

Einer der stehenden Motivkomplexe, der weit in die Vorzeit des Films zurückweist und solche Geschöpfe wie die Olympia umfaßt, ist die mechanische Geliebte. Sie ist jederzeit zu Diensten, viel einfacher und effektiver zu kontrollieren als die reale Frau, sie altert nicht und ist austauschbar. *The Stepford Wives* (1975) erzählt die Geschichte einer Kleinstadt, in der die Männer ihre Frauen durch mechnische Replikanten ersetzen. Von der dramaturgischen Anlage her ist *Eve of Destruction* (1990) eine spannende Mischung mit dem Jekyll/Hyde-Stoff - Eve ist ein androides Doppel ihrer Schöpferin und lebt die einprogrammierten verdrängten Phantasien ihrer Schöpferin aus. *Cherry 2000* (1988) handelt von einem Mann, der eine reale Frau als Vermittlerin und Helferin bemüht, die Beziehung zu seiner künstlichen Freundin wiederherzustellen; am Ende verliebt er sich aber in die reale Helferin (gespielt von Melanie Griffith).

***

Die Grenze zum Original wird in den Androiden-Geschichten immer wieder gestellt. Die Thematisierung der Grenze erfolgt in der Filmgeschichte in zwei Strategien: zum einen in der Frage nach den geistigen und moralischen Qualitäten des Orignals; zum anderen im Versuch, sich vom kontrollierenden Original zu emanzipieren. In beidem unterscheiden sich Androiden, Cyborgs und Roboter nicht.

Manche Androiden sind so menschenähnlich, daß sie die Frage nach Identität, Bewußtsein, Verantwortung stellen. Ein berühmtes Beispiel ist nicht nur die Figur des Data aus der *Star-Trek*-Serie, sondern sind auch die beiden Replikanten aus Ridley Scotts *Blade Runner* (1982).

***

Die meisten Roboter sind unabhängige Akteure. Sie haben eigenen Willen, der aber vom Menschen kontrolliert wird - eine Kontrolle, die nur manchmal, wie in *Westworld* (1973) und *Futureworld* (1976), außer Kraft gesetzt wird. Die Revolution der Androiden und Roboter: Das ist der Punkt, an dem eine künstliche, durch den Menschen verursachte und kontrollierte Evolution aktionsfähiger Wesen eine eigene Dynamik bekommt. Nun wird die Welt mit Existenzen bevölkert, die nicht der biologischen Evolution entstammen.

***

Fragen der Identität und der Gattungszugehörigkeit sind gelegentlich an Figuren wie „Data" aus *Star Trek* entwickelt worden. *The Measure of a Man* (dt.: *Wem gehört Data?*, 1989) ist eine berühmte Folge, in der die Menschlichkeit Datas verhandelt wird. Zwar ist der Körper Datas zerlegbar, er kann insgesamt an- und abgestellt werden. Aber die Befähigung zu Intelligenz und Gefühl, zu Bindung und sexueller Affinität und ähnliches: Das ist verhandelbar unabhängig von der leiblich-maschinellen Seite der Figur. Die Trennung der Frage der Intelligenz, die Turing mit dem Turingtest vollzog, ist nun auch im populären Kino und Fernsehen vollzogen - die menschlichen Tugenden entfalten sich unabhängig vom Leib, es geht um symbolische Bindungen, nicht um biologische Tatsachen. Darum auch können Computer als Akteure auftreten - weil es um ihre informationellen, nicht um ihre leiblichen Qualitäten geht. Das Menschliche wird entkörperlicht, zu informationeller Qualität, zu einer Tatsache der Informationsverarbeitung. Vielleicht sind gerade darum Barbaren- und Muskelfilme eine Gegenbewegung gegen die Entmaterialisierung der Bestimmungen des Humanen.

Eine andere Facette berührt Steven Spielbergs *Artificial Intelligence: A.I.* (2001): Hier richtet sich das Mitgefühl der Zuschauer ausgerechnet auf die nicht-menschlichen Akteure. Hatte schon in Trumbulls *Silent Running* (1971) die Sympathie der Zuschauer auf den Robotern gelegen und zeigten sie sich schließlich paradoxerweise als Träger der menschlichen Verantwortung für das Natürliche, verdreht sich in A.I. das Sympathieverhältnis vollends:

> „Protect me!" stammelt er in stumpfer Wiederholung, als die menschlichen Jungen – aus Jux und Neugier - mit einem Messer an ihm herumschnippeln, und klammert sich dabei an seinem „Bruder" fest, der ihm wirklich Gefühle entgegenbringt: Er haßt ihn. „Don't burn me!" schreit er auf dem Scheiterhaufen, auf dem die Menschenimitationen zur Belustigung eines „blut"-gierigen Pöbels landen, und – auch das ist nur konsequent – Spielberg zeigt die geschundenen Roboter als Individuen, die grölenden Menschen hingegen als gesichtslose Masse. Sum – „Ich bin (einzigartig)" – das ist die wesentliche Erkenntnis, zu der das Massenprodukt vom Fließband gelangt. Und wiederum folgerichtig läuft er Amok, „tötet" einen seiner unendlich vielen Zwillingsbrüder und begeht Selbstmord, als er sich eingestehen muß, daß er nicht einzigartig ist, obwohl ihm sein Schöpfer (William Hurt wieder passend salbungsvoll) gerade gesagt hat, er sei genau das. Roboter-Selbstmord ist selten im Künstliche-Menschen-Film (Bodo Traber, Rez. zu A.I., *Splatting Image* 2002).

Die Frage, was eine Persönlichkeit ist, steht spätestens seit den Essays, Romanen und Geschichten Stanislaw Lems zentral in diesem Subgenre. In Lems „Gibt es Sie, Mr. Johns?" behauptet der Rennfahrer, der nach diversen Unfällen immer wieder mit neuen Prothesen aufgerüstet wurde und eigentlich nur noch aus Plastik und Metall besteht, felsenfest: „Ich bin Mensch." Wie der verwirrte Nummer Fünf damals (in *Short Circuit*, dt.: *Nummer 5 lebt*, 1985), der zum Happy-End hin US-Bürger werden durfte, von Collodis „Pinocchio" fasziniert, hat sich David, der Ro-

boterjunge, in die Zwangsvorstellung – in die Maschinenpsychose – von der magischen Menschwerdung verrannt, zu er es laut Mr. Data bisher eigentlich gereicht hat, Gefühle empfinden zu können.

***

Zur Bestimmung des Menschlichen gehört sexuelle Identität. Sexualität nun ist bei Robotern ausgesetzt, strikt funktionalisiert (jene Junggesellen- oder Venus-Maschinen, die zur Erfüllung sexueller Wünsche und Phantasien dienen) oder komisch übertrieben (die nichtsexuelle Maschine, die sich sexuell verhält). Sexualität wird verfügbar, ist nicht mehr an soziale Beziehungen gebunden. Das Klonieren als Extremform der populären Robotik gehört in die Vision einer entsexualisierten Welt, in der menschliche Kontrolle auch das Feld der Liebe, der sexuellen Faszination, des Geschlechtlichen überhaupt erfaßt hat. Sexualität ist nicht nur in diesen Prozessen und Verfahren der Reproduktion ausgeschaltet, sondern wird auch als soziale und charakterliche Tatsache sekundär. Die sexuelle Organisation der Welt tritt außer Kraft. Die Horrorvision ist gleich doppelter Natur, die sich daran anschließt: (1) die patriarchale Phantasie malt das Schreckensbild einer Realität aus, in der die Männer nicht mehr nötig sind, um die Reproduktionskette aufrecht zu erhalten; ein Beispiel ist der polnische Film *Sexmission* (1983), der von einer reinen Frauengesellschaft erzählt; (2) die meist feministisch motivierte Phantasie setzt das Scheckensbild einer Gesellschaft dagegen, in der die Reproduktion industrialisiert und damit menschlich-individuellem Einfluß vollständig entzogen ist; im Extremfall ist dies eine machistische Phantasie, der zu Folge die Frauen überflüssig sind. In beiden Phantasien ist die Geschlechterdifferenzierung und -polarisierung überflüssig geworden.

Wird die Geschlechter-Differenz auch ausgesetzt, wird sie zugleich abgelöst durch andere Differenzen, die ein ähnliches Maß innergesellschaftlicher Repression, Gewalt und Unterdrückung freisetzen. In *Blade Runner* (1982) wird die Subjektfähigkeit der Replikanten geleugnet. Die Teilung der Welt in Menschen und Replikanten ist eine der fundamentalen Unterscheidungen, die die symbolische Ordnung der Blade-Runner-Welt fundiert. Dadurch entsteht ein symbolisches „Anderes", das (1) bestehende Machtverhältnisse als Bestimmung von „wir und ihr" faßbar macht und (2) Identitätsvergewisserung durch Differenz ermöglicht. Wenn man nun Replikanten als Substitute oder gar Erbfolger von Frauen oder Fremden als Verkörperungen jenes symbolischen „Anderen" ansieht, geht es um eine patriarchalische Ordnung, die zwar nachsexistisch und nachrassistisch ist, aber alle Charakteristiken von Sexismus und Rassismus beibehält. Die symbolische Ordnung jener kommenden Welt reproduziert die Machtstrukturen des Heute, indem sie lediglich das sexuell Andere durch ein genealogisch Anderes ersetzt.

Daß sexuelle Differenz und rassische Unterschiedlichkeit einer ähnlichen symbolischen Strategie entspringen, zeigt im übrigen die nur implizit ausgeführte rassistische Gliederung der Blade-Runner-Welt: Es sind Asiaten und Araber, die die Stadt bevölkern, und es sind Weiße, die die Macht- und Leutungspositionen innehaben.

Wenn man über Sexualität redet, muß man auch über Macht reden. Sexualität ist ambivalent, sie ist Ort der Repression wie aber auch ei Potential, Repression zu überwinden, gleichzeitig. *Blade Runner* fußt auf einem Skandalon: Der menschliche Polizist Deckard lebt mit einer Replikantin zusammen. In der Sexualität wechselt er die tödliche Grenze - in einem Akt vergleichbar der Rassenschande -, um am Ende festzustellen, daß er selbst Replikant (künstliche Lebensform) ist. Diese Verwirrung ist folgenreich, weil sie darauf deutet, daß Replikanten keine reinen Maschinen sind - dann könnte es kein so tiefes Sexualitätsverbot geben -, sondern daß ihnen offenbar menschliche Rechte zustehen, ihnen aber verweigert werden. Der repressive Apparat wird an diesem Widerspruch greifbar. Der Film arbeitet sein Skandalon bis in das Ende hinein

aus und endet mit einer Paradoxie: Der Blade Runner verliebt sich in eine Replikantin, verläßt mit ihr (am Ende der ersten Fassung des Films von 1982) die Megastadt. Er gewinnt Sexualität als einen Modus der Begegnung mit der jungen Frau und kann so den kategorialen Antagonismus zu ihr überwinden. Die Puppen-Figuren der Romantik sterben, weil sie die Liebe nicht erlangen können. In *Blade Runner* solidarisieren sich die Liebenden gegen die Ordnungen der Umwelt.

Sexualität ist in den Welten, in denen Roboter, Cyborgs und Klone umgehen, nicht nur ein Medium der Unterdrückung, sondern auch eines des Widerstandes, der Auflehnung und vielleicht sogar der Erlösung aus den repressiven Bedingungen, die die Gesellschaft vorgibt - der vielleicht einzige Weg, Individualität und Souveränität gegen den Machthorizont des Systems zu erwerben. So lebt in Robotern, Cyborgs und Replikanten kurioserweise ein romantischer Impuls weiter, der ursprünglich nur menschlichen Akteuren zukam.

Generationsbeziehung und Schwangerschaftproblematik in Spielfilmen der 1990er Jahre

1. Filmische Diskursanalyse

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

Sozialwissenschaftliche Analyse des zweiten Typs orientiert das Interesse anders - sie nimmt den Film als eine Folie, durch die hindurch das Interesse sich auf die Vorstellungen, die Phantasien und das Wissen derjenigen sich richtet, die den Film rezipieren. Die These, die diese Orientierung begründet, ist einfach und folgenreich: Indem Zuschauer einen Film verstehen, indem sie sich ihm lustvoll zuwenden oder auch ihn ablehnen, indem sie ihre Erwartungen und Phantasien durch den Film anregen lassen, setzen sie sich mit seinen Wert- und Rollenvorstellungen, den biographischen und politischen Modellen auseinander. Die Interaktion von Kinounterhaltung und Weltwissen macht das Kino auch für den Sozialwissenschaftler interessant - nicht nur deshalb, weil die Gegenstände der Zuwendung Indikatoren für Publikumsgeschmack und Zeitgeist sind, sondern auch, weil sie Elemente einer Dramaturgie des Alltagswissens sind, wie sie nur in den Geschichten, die in einer Gesellschaft kursieren, wirklich greifbar werden. Durchaus in diesem Sinne schreibt Denzin (1989, 22):

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

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

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

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

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

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

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

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

– *kulturell* oder *national* (sonst liefe man Gefahr, die besonderen kulturellen Bedeutungen, Ritu-

alisierungen und Hintergrundbedeutungen der Schwangerschaftsthematik zu übersehen),

– im Hinblick auf das *Genre* bzw. die *Gattung*, in der das Thema behandelt ist,

– im Hinblick auf den *kommunikativen Rahmen* und dessen Funktionen (vor allem auf Lehr- und Aufklärungsfilme sei verwiesen),

– auf den *historischen Kontext* - auch wenn sich schnell zeigt, daß die Schwangerschaftsthematik ein Jahrhundertthema ist, zeigt sich doch auch, daß es eine ganze Reihe von Modulationen durchgemacht hat und daß die Modellierungen aus den fünziger Jahren nicht unvermittelt mit denen aus den achtziger Jahren verglichen werden können.

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

– Das Motiv der *ersatzweisen Ehe* als Strategie, Schwangerschaft und das Ansehen von „Anständigkeit" miteinander zu verbinden, gehört in die 20er, 40er und 50er Jahre (wie in Fanny [Frankreich 1932, Marc Allégret], Geheimnis einer Ehe [BRD 1955, Leonard Steckel] oder in Sous le Ciel de Provence (Vater wider Willen) [Frankreich/Italien 1956, Mario Soldati] und dem Remake A Walk in the Clouds (Dem Himmel so nah) [USA 1995, Alfonso Arau]).

– *Vaterlose Zeugung* bzw. *Zeugung mit anonymisiertem Vater* als Teil einer feministisch-lesbischen Utopie dagegen treten erst seit den achtziger Jahren auf - The World According to Garp (Garp und wie er die Welt sah, 1982) und Antonia {Antonias Welt, 1995) sind zwei äußerst prominente Beispiele für diesen Motivkomplex.

Ich will den Film unter einer sozialwissenschaftlichen Perspektive erschließen. Das ist in sich scheinbar widersinnig. Filme erzählen Geschichten, sie sind keine Dokumente des sozialen Lebens. Sie zerstreuen und unterhalten. Ihre Stars ziehen Sympathien auf sich, sie verstricken sich, geraten in Gefahr, werden gerettet. Geschichten brauchen Konflikte. Die Figuren der Handlung geraten in Dilemmata und Abhängigkeiten. Sie stehen in Widersprüchen zwischen dem, was sie ersehnen und dem, was sie erlangen können. Sie werden mit Schuld beladen, aber auch mit den Momenten des Glücks, der Verzeihung, der Freiheit. Filme handeln von den Unwägbarkeiten der menschlichen Existenz. Dennoch lassen sich Filme als Quellen lesen, die die Geschichten des Films als Hinweise darauf nimmt, wie das Alltagswissen von Zuschauern beschaffen ist oder gewesen ist. Nur das kann ein Konflikt sein, der plausibel ist, der mit dem zusammengeht, was jemand weiß. Der erworbene Zusammenhang des Wissens ist die symbolische und thematische Folie, auf der Alltagsleben und Alltagskommunikation geschehen können.

Die erzählenden und unterhaltenden Künste sind nicht unabhängig von diesem Zusammenhang denkbar, sie spiegeln und thematisieren ihrerseits das, was in den Köpfen von Zeitgenossen umgeht. Kracauer hat von der *Einschließlichkeit* gesprochen (zum folgenden vgl. Koch

1996, 107ff). Das Wissen, das Filme umkreisen, indem sie es voraussetzen und es zugleich illuminieren, betrifft danach alle Phänomene des Alltagslebens. Filme geben Aufschluß über die „Mentalität“ der Zuschauer, ohne dass sie unbedingt zur Bewußtheit gelangen müßte. Viele der modellhaften Vorstellungen des Alltagswissens bleiben im Film unterhalb der Bewußtseinsschwelle - und eben dieser Bezug findet sich auf allen Ebenen der filmischen Ausdrucksgestalt. Die Oberflächenerscheinungen der Bilder, die Bewegung und Konstellation der Körper, die wir im Bild erkennen, sind zugleich Manifestationen der sichtbaren Welt. Sie ist aber nicht allein in den Bildern wiedergespiegelt, sondern auch interpretiert und erschlossen. Sie wird zugänglich gemacht, indem sie erzählbar wird. Sie wird symbolisiert und dabei diskursiviert.

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

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

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

2. Der Handlungskomplex

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

täglichen Geschehens im Erzählen ist eine ursprüngliche Form, alltägliches Wissen und die mit ihm erbundenen Konflikt- und Katastrophenpotentiale exemplarisch auszufalten und erweist sich dabei als ein Mittel, Alltagserfahrung zu reflektieren und zu dimensionieren.

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

– die *Phasen* des Geschehens resp. seine zeitliche Gliederung;

– die *Handlungsrollen* resp. seine personale und aktantielle Ordnung;

– die *Rituale* der Schwangerschaft resp. seine soziale Ordnung.

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

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

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

- die *Vorphase*,
- die *Zeugung*,
- die *Schwangerschaft* und
- die *Geburt* sowie
- eine *nachgeburtliche Phase* trennen,

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

Die *personale und aktantielle Ordnung* der Schwangerschaft umfaßt alle Figuren und alle personalen Rollen, die auftreten - gewichtet nach Relevanz und Zentralität. Dementsprechend sind ei-

nige Rollen nur fakultativ besetzt. Im besonderen sind das:

– die *Schwangere*,

– der *Vater*,

– die *Großeltern*,

– das *helfende Personal* (Ärzte, Berater, Psychiater, Hebammen und Geburtshelfer usw.)

– sowie das *Ungeborene*.

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

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

– Schwangerschaftstest,

– Schwangerschaftsberatung,

– Schwangerschaftsgymnastik,

– Atemübungen,

– Besichtigungen des Kreißsaals und anderes mehr.

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

3. Dramatisierung als Diskursivierung

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

Von besoderem Interesse ist im Korpus der Filme der beiden letzten Dekaden die *Vorphase*, die manchmal intensiv thematisiert wird. Kinder zu haben wird heute als Ergebnis einer willent-

lichen Entscheidung angesehen, nicht als kontingente Begleiterscheinung der Ehe. Der *Verzicht auf Kinder* ist darum auch eine Minimalthematisierung ("Null-Form") des Themas. Neuerdings tritt diese Form vor allem als (Nicht-)Schwangerschaft von Karrierre-Frauen auf. Beruf und Familie bedingen zwei biographische Bindungen, die nicht miteinander vereinbar sind. Als Extremlösung wird auch das *Abgeben von Kindern* angesprochen.

Zwei Beispiele:

– *Abgeben von Kindern*. Ein berühmter, vielleicht der prototypische Fall ist Trois Hommes et un Coffin (Drei Männer und ein Baby, 1985) - ein *model* wird schwanger, trägt das Kind aus und tritt es nach der Geburt an die drei „mütternden Väter" des Titels ab. Sie erfüllt damit eine Kondition, die sie von Beginn an genannt hatte - die Schwangerschaft sollte nur eine kurze Aussetzung der beruflich festgelegten und organisierten Lebenszeit sein. Das Beispiel ist typisch, weil das Korpus eine ganze Reihe von Beispielen enthält, die behaupten, dass die Rollenmodelle unter der Karrierre-Kondition verschoben werden.

– *Verzicht auf Kinder*. Noch normaler ist der tatsächliche Verzicht auf Kinder, die manchmal fast formelhaft vorgetragen wird. Im Augenblick der Rückschau, angesichts der Vergeblichkeit des Lebensentwurfs tritt dann oft Bitternis auf. In Dave (1993) beklagt die Frau des Präsidenten in einem Moment großer Müdigkeit, sie habe auf alles verzichtet, vor allem auf Kinder. Die Formel ist eindeutig, ebenso einfach wie klar: Kinderlosigkeit artikuliert ein Zugeständnis an Karrierre, Kinderhaben ist dagegen immer noch der eigentliche und ursprüngliche (weil naturgegebene) Lebensentwurf. Der Verzicht auf Kinder wird *en passant* als ein Sinn- und Sozialitäts-Verlust an der eigenen Person ausgewiesen, der im Ende nicht wirklich bewusst in Kauf genommen wird, weil ein Werthöheres als Belohnung lockt. Bleibt die Belohnung aus, stellt sich der berufliche Erfolg nicht ein, erleidet die Karriere einen Knick, scheint das ganze Leben verloren, verraten, ohne jenen Horizont, der Sinn abstrahlen könnte. Familie wird so den Erfordernissen des Arbeitslebens gegenübergestellt, charakteristischerweise in einer ökonomischen Metapher: „Man zahlt einen hohen Preis", heißt es in Dave.

Die zweite Phase des Schwangerschaftskomplexes, die *Zeugung* oder die *Schwängerung*, ist ein besonders sinnfälliger dramatischer Moment. Ein Kind haben zu wollen, ist in vielen Filmen ein Ausdruck des Glücks und Vollendung und Intensivierung einer Liebesbeziehung. Nicht das Kind steht im Zentrum, sondern es ist ein Mittel und ein Thema der Beziehungskommunikation. Liebesgeschichten münden in Schwangerschaften, und das Schwangerwerden gleicht einem Bekenntnis zum Partner und zum Paar. Nicht der Erhalt der Familie oder des Namens oder gar die Zeugung eines Erben bilden den Sinnhorizont des Geschehens, sondern es ist das Paar selbst, das sich in der Schwangerschaft feiert. Der große Rahmen der generationellen Bindungen und die Verpflichtungen des Paares gegenüber dem Generationen übergreifenden Familien-Verband hat keine Geltung mehr, sondern es ist das Paar, das die Intensität seines Zusammenhalts durch das Kind unter Beweis stellt - sich selbst und anderen gegenüber. Ein „Generationenvertrag" tritt höchstens dann ins Bewusstsein (oder ins Feld der innerfamilialen Kommunikation), wenn das Kind schon da ist.

Manchmal scheint es nicht zu gelingen, schwanger zu werden. With or Without You (Großbritannien 1999, Michael Winterbottom) spielt in Belfast, Nordirland. Ein glücklich verheiratetes Paar bemüht sich in einer burlesken und übermütigen Eposition verzweifelt, schwanger zu werden, eine Ärztin attestiert die eingeschränkte Zeugungsfähigkeit des Mannes. Der französische Brieffreund der Frau kommt unangekündigt zu Besuch, den die Frau noch nie gesehen hat und mit dem sie vor Jahren eine romantische Brieffreundschaft geteilt hat. Die Entwicklungen spitzen sich zu, die alte Teenager-Liebe scheint neu zu entflammen, als die Schwangerschaft

doch noch eintritt - und das Ende der Krise anzeigt. Der Konflikt ist charaktersitischerweise eine Beziehungskrise, der Zweifel des Mannes insbesondere an seiner Zeugungskraft erweist sich als Zweifel an der eigenen Kraft, Souveränität und Identität. Die Frau registriert die Krise des Mannes nicht als Selbstkrise, sondern als Abwendung und ungerecht-vorwurfsvollen Eingriff in ihre Ehe.

Die Subordination der Schwangerschaft unter die Themen der sozialen Beziehungen führen zu einer großen Dynamisierung der Fragen von Familie, Vaterschaft, Verantwortung. Es ist deutlich spürbar, dass die Familie nicht mehr den primären ethischen Rahmen von Bindung ausmacht, sondern dass familiale Lebensformen zur Verhandlungssache werden, selbst transitorischen Charakter annehmen. Dabei bleibt aber der einzelne der Bezugspunkt des Geschehens - wenn es schon nicht das Eintreten in die Formen der Tradition ist, dann ist das „Familie-Werden" Teil des individuellen Lebenslaufes. Besonders in Komödien wird diese Frage verhandelt (vielleicht ein Hinweis darauf, dass Erzählung und Zuschauer auf Distanz zu diesen Lebensmodellen und -formen gesetzt werden sollen). Ein Beispiel ist Sherry Hormanns überdrehte, frivole Komödie Irren ist männlich (BRD 1996): Die Neumanns sind eine Bilderbuchfamilie. Vater Thomas findet trotz seiner florierenden Anwaltspraxis immer genügend Zeit für seine Kinder Leo und Gina. Mutter Bettina kümmert sich um Haus und Kinder. Thomas hält sich aber eine Geliebte, Susanne, und diese will ein Kind von ihm. Trotz aller Bemühungen bleibt die Schwangerschaft aus. Thomas läßt einen Spermientest durchführen - und wird mit dem Befund konfrontiert, dass er wegen einer frühen Mumps-Erkrankung unfruchtbar ist. Die Folgen sind unabsehbar - wenn der zeugungsunfähige Thomas nicht der Vater seiner Kinder ist, bleibt die Frage, wer dafür in Frage kommt. Thomas ist ein betrogener Betrüger, das Familienleben eine nur im Moment funktionierende soziale Praxis, die Treue der Frau (nicht des Mannes) bildet ein Problem. Auch hier ist die persönliche Verletzung des Mannes das eigentliche Zentrum der Geschichte. Der dramatische Konflikt entsteht nicht so sehr aus der tatsächlichen Zeugung des Kindes, sondern aus der männlichen Unfähigkeit, Kinder von anderen Vätern als „Kinder" in einem emphatischen Sinne zu akzeptieren - sie ist Grund des Selbstzweifels und darum auch Ausgangspunkt für eine tiefe Krise der Paar-Beziehung.

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

– Da ist mehrfach vom „*Unfall*" die Rede, von einer „versehentlichen" Schwängerung, von ehelichem Verkehr, der unbeabsichtigte Folgen hatte.

– Oder es wird von *einseitig beabsichtigten Schwängerungen* erzählt, meist von Frauen, die das Kind als Erinnerung und Beteuerung einer Beziehung haben wollen, von der sie ahnen, dass sie zu Ende gehen wird.

– Die *Vergewaltigung* ist eine soziale Tatsache, mit der sich nicht allein Gerichte schwer tun, sondern auch Dramaturgen. Fast ausnahmslos TV-Spielfilme behandeln die Thematik, oft unter Rückgriff auf Erzählweisen der Trivial- und Boulevardliteratur, beteuernd, dass sie auf „wahre Fälle" zurückgingen. In Cast the First Stone (USA 1989, John Korty) ist die als Lehrerin arbeitende frühere Nonne Diane Martin nach einer Vergewaltigung schwanger. Sie beschließt, das Baby auszutragen, und verliert ihre Stellung. She Woke Up Pregnant (aka: Crimes of Silence; dt. Schwanger! Es geschah unter Narkose; USA 1996, James A. Contner) erzählt die Geschichte der glücklich verheirateten Connie, die im zweiten Monat schwanger ist, obwohl ihr Gatte sterilisiert ist und sie ihm treu war. Es stellt sich heraus, daß ihr Zahnarzt sie unter Vollnarkose mißbraucht hat.

Schwanger zu werden steht im Kontrast zum Kindverzicht, nicht zur *Unfruchtbarkeit*. Dieses

scheint ein eher technisches Problem, wobei aber immer wieder Konflikte und Differenzen mit den traditionellen Wert- und Ichvorstellungen aufbrechen. Manche der Formen sind in der Fruchtbarkeitsmedizin entwickelt worden, sind Gegenstand der populären Medizin und finden sich als „weiche Nachrichten" immer wieder in der (Boulevard-)Presse. Insofern dramatisieren die Filme Techniken der Medizin, bleiben also auf einer realistischen Basis.

– Es gibt mehrere Formen der *vermittelten Schwängerung*. Die allererste ist dramatisch, nicht medizinisch motiviert - das Paar oder die Frau suchen ein *Vatersubstitut*. Natürlich gerät die Treue-Vereinbarung des Paares in Konflikt mit der Intimität der Zeugung selbst, so dass das Paar, das das Kind als Zeugnis des Glücks der Eltern haben will, über sich selbst nachdenken muss - gerade, weil der „Ersatzvater" aus dem engeren Freundeskreis stammt. Zwei Beispiele: In Der Leihmann (BRD 1995, Claus-Michael Rohne) soll der bester Freund Ersatzvater für den unfruchtbaren Ehemann werden. In Les deux papas et le Maman (Zwei Väter für ein Baby; Frankreich 1996, Jean-Marc Longval) entscheidet sich ein Ehepaar für den besten Freund als Samenspender.

– Geschichten von *Ersatzmüttern* sind dagegen seltener. Sie erzählen meist von der am Ende doch erwachenden Mutterliebe, sind darum Melodramen oder sogar richtige *weepies*. Zwei Beispiele: 1837: Nachdem sie ihr Baby einem englischen Aristokratenpaar überlassen hat, läßt sich die Mutter in Firelight (Verborgenes Feuer; USA/Großbritannien 1997, William Nicholson) als Gouvernante für die eigene Tochter anstellen. In Baby M (Baby M.; USA 1988, James Sadwith) flieht eine Hausfrau, die sich vertraglich als Leihmutter zur Verfügung gestellt hatte, mit dem Kind nach der Geburt. Derartige Filme sind fast immer moralische Erzählungen. Sie berichten von der Armut der Leihmütter, von den Gründen, die sie dazu bewogen haben, sich auf den Vertrag einzulassen. Aber sie handeln vor allem von der Ideologie der Ursprünglichkeit der Mutterliebe, die die Abgabe des Kindes als moralisch zutiefst verwerflich kennzeichnet, als einen Bruch mit einer existentiellen Bindung von Mutter und Kind.

– Medizinische Formen der künstlichen Schwangerschaft - die *Insemination in corpore* oder die *Insemination in vitro* - werden im Film äußerst selten behandelt.

– Von der *Anonymisierung der Vaterschaft* war oben schon die Rede. Die wenigen Filme zu diesem Motiv nehmen eine radikale Position ein, thematisieren oft implizit feministische Positionen und polemisieren das Ende des Patriarchats. In eine solche Richtung geht auch Marco Ferreris Pamphlet auf die Überlegenheit des Weiblichen La Futura e Donna (Die Zukunft heisst Frau; Italien/BRD/Frankreich 1981), in dem eine schwangere Frau in die Zweisamkeit eines kinderlosen Paares einbricht und den Mann zunehmend ins Abseits drängt.

– Schließlich ist als burleske Exzessform die *männliche Schwangerschaft* oder sogar die *männliche Schwängerung als Selbstversuch* zu vermelden. Für letztere ist Junior (USA 1994, Ivan Reitman) prominentes Beispiel - Arnold Schwarzenegger trägt als Wissenschaftler ein Baby aus.

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

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

4. Sozialität, Öffentlichkeit, Netz der Adressaten

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

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

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

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

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

5. Geschlecht und Macht

Betrachtet man einzelne Terme des Gesamtkomplexes der Schwangerschaft, wird manchmal Überraschendes greifbar. Das *Wissen um den Vorgang der Geburt* ist z.B. ungleich verteilt und deutet auf eine elementare Kontrastierung der Geschlechter. Sofern keine professionellen Helfer - Hebammen oder Ärzte - da sind, übernehmen oft alte Frauen, die eigene Geburtserfahrung haben, die Leitung der Geburt. Männer treten meist in marginalen Helferrollen auf und dürfen heißes Wasser und frische Tücher holen (man denke an klassische Western, in denen dieses fast klassisch anmutende Szenario immer wieder variiert worden ist) [5]. Es sind Frauen, die in den Geburtsvorgang eingeweiht sind, sie können kompetente Hilfe leisten. Entsprechend ist auch die

Rolle von Männern, die gezwungenermaßen helfen müssen, weil niemand anderer da ist (z.B. bei der Geburt im Taxi oder unter besonderen Katastrophenbedingungen), immer ausgestellt. Geburt ist - sofern sie nicht unter den professionellen Bedingungen des Krankenhauses geschieht - *eine strikt mit dem Geschlecht verbundene Tätigkeit*. Das ist der eine Aspekt. Der andere: das Wissen über den Vorgang basiert auf dem Wissen über den eigenen Körper. Das schließt Männer aus [6].

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

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

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

– nach der *Kindheit* und

– der eigentlichen *Pubertät* folgt

– eine *Paarphase* des Zusammenlebens;

– beendet wird dieser Reifungsprozeß vom Übergang in die eigentliche *Familienphase*, zu der dann auch Kinder zählen.

In NINE MONTHS ist die hier sogenannte „Paarphase" eine Phase des Konsums, der Hingabe an Objekte wie Autos, dem Spiel mit *piercing* und anderen modischen Ausstellungen der eigenen Person und Körperlichkeit, der sozialen Praxis der „Party" etc. Doch ist die konsumistische Grundorientierung der 20- bis 35jährigen durchaus kein auf diesen Film beschränkter Sonderfall, sondern eine der großen Lifestyle-Differenzierungen vor allem der urbanen Bevölkerung - es hat sich ein *Adult-Markt* herausgebildet, der Markt der *thirtysomethings* hat sich von dem der eigentlichen Paarphase getrennt, ihr Leben ist der Stoff für ein eigenes Drama (die Serie gleichen Titels spricht dafür, dass es auch eine populäre Wahrnehmung der Besonderheiten, der Brüche und Unhomogenitäten im Leben der Leute-über-dreißig gibt).

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

Das Lebenslaufmodell aus NINE MONTHS ist koordiniert mit einem Modell der sich verändernden Sozialformen, die wiederum weit über den Film hinausweist: Die *Aufgliederung der sozialen Welt der Familien in die Männer- und die Frauensphäre* transformiert das Paarmodell des Lebens nämlich in eine ganz andere Sozialform. Unter anderem entsteht darin eine partiale Öffentlichkeit, die ganze Themenkomplexe aus dem Paarbereich in den Bereich der Gendersphären verlagert und sie dort neu ordnet. Wenn die Erstschwangerschaft bekannt wird, zu einer öffentlichen Tatsache wird, erfolgt eine Beglückwünschung - die „neuen Eltern" werden in der „Welt der Erwachsenen" durch andere begrüßt, die schon den Übergang vollzogen und Kinder bekommen haben. Der Film zeigt den Übergang sehr deutlich, indem das Paar sofort nach Bekanntgabe der Schwangerschaft geteilt wird und sich zwei geschlechtergleiche Gruppen bilden. Die Geschlechtersphären sind zugleich der Raum, in dem intime „Fachgespräche" geführt werden können. Die Geschlechtersphären sind selbst wieder pädagogische Felder - es geht um Einweisung, Weitergabe von Wissen und Vermittlung von Erfahrung, aber auch um eine kollektive Technik der Problembearbeitung. Besonders auffallend ist der Übergang in die neue Regulierung von Themen und Vertraulichkeiten im Falle der Beziehungskrise, weil der Beziehungskonflikt nun auf dem kollektiven Hintergrund der Solidarität der Geschlechtsgenossen verhandelt wird.

6. Modernität, Konservatismus, die Rolle des Ichs

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

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

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

fung unter ein moralisches und patriarchalisches Diktat durchbuchstabierte. Die Horizonte und die Bedeutungen der Schwangerschaft haben sich verschoben - bis zu der fast aberwitzigen Verkehrung der Verhältnisse in Frears' The Snapper: Abtreibung wäre Unterwerfung unter eine technokratische und am Ende konsumistische Lebens- und Verhaltenserwartung - Schwangerschaft dagegen der Versuch, das Besitzen des eigenen Leibes gegen alle diese Rahmen durchzusetzen.

Anmerkungen

[1] Zusammenfassend zur Foucaultschen Linie der Diskursanalyse vgl. Frank 1988; zur textlinguistischen Tradition vgl. van Dijk 1985.
[2] Der Stoffbereich von *Schwangerschaft und Geburt im Film* ist nicht einmal ansatzweise aufgearbeitet. Vgl. eher marginale Bemerkungen zur *ungewollten Schwangerschaft* im deutschen Film der fünfziger Jahre Reuter 1997, 33-36; zu den Images der *Hebamme* vgl. Kalisch/Kalisch/Scobey 1983; zur Problematik der *Abtreibung* vgl. den wichtigen und wegweisenden Artikel von Ursula von Keitz 1999; zur Bedeutung der Schwangerschaft im *Endzeitfilm* vgl. Krah 1998, 1999, im *Horrorfilm* Pabst 1998.
[3] Die Entscheidung zum Kind und die Bereitschaft, Kinder als Lebens- und Alltagsmittelpunkt zu akzeptieren, scheint nach wie vor eher eine weibliche Lebensperspektive darzustellen. Die Shell-Studie *Jugend 2000* zeigte, dass die Werte der „Familienorientierung" für junge Frauen über 22 zu dominierenden Leitvorstellungen des Lebens werden und dagegen die vorher gleichrangigen Werte der „Berufsorientierung" deutlich zurücktreten; vgl. Fischer et alii 2000, 113ff, 343ff.
[4] Es sei aber darauf hingewiesen, daß in der Realität die Großeltern sehr viel intensiver in die Infrastruktur der Familie integriert sind, so daß ohne ihre Hilfeleistungen manche Familiengründung deutlich krisenhafter verlaufen müßte. Im Film dominieren aber die konflikthaften Fälle, was mit dem vorherrschenden Thema einer „Erzählung der Selbstbestimmung" zusammenhängen mag.
[5] Ein anderes dramatisches Motiv, das die Geschlechterteilung der Geburtshelfer deutlich zeigt, ist die *Geburt am unpassenden Ort*: im Taxi, im Flugzeug oder im Omnibus wie in Buñuels Subida al Cielo (Mexiko 1952). In The Thrill of It All (Was diese Frau so alles treibt, USA 1962, Norman Jewison) kann der Arzt erst in letzter Sekunde einer Geburt im Stau zu Hilfe kommen. Eine Geburt im Taxi findet man noch in Harry and Son (Harry & Son; USA 1983, Paul Newman).
[6] Ein Kuriosum am Rande: Derjenige, der Geburtshilfe leisten kann, ist oft ein Außenseiter, ein Besonderer. In Robin Hood: Prince of Thieves (Robin Hood - König der Diebe, USA 1991, Kevin Reynolds) kann der maurische Freund Robin Hoods bei einer Geburt helfen, bei der sich "das Kind nicht gedreht hat" - mit einem erhitzten Messer bringt er einen Kaiserschnitt bei. Sind es gelegentlich alte Frauen, die in die geheimen Künste der Geburtshilfe eingeweiht sind, sind es manchmal Medizinmänner (oder -frauen), ist es hier der morgenländische Gast, der eine medizinische Kenntnis hat, die über das normale mittelalterliche Wissen hinausgeht. Der Maure ist Mitglied einer "Hochmedizin-Kultur" - auch wenn der Film diesen Eindruck gleich wieder unterläuft: Im leisen Zwiegespräch mit Robin Hood gesteht der Maure ein, er habe das bislang auch nur ein paar Mal bei Pferden gesehen.

Literatur

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

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

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

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

Frank, Manfred (1988) Zum Diskursbegriff bei

Foucault. In: *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft.* Hrsg. v. Jürgen Fohrmann & Harro Müller. Frankfurt: Suhrkamp, pp. 25-44.

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

Keitz, Ursula von (1999) Vom weiblichen *crimen* zur kranken Frau. Narration und Argumentation zu ‚Abtreibung' und ‚Vernichtung lebensunwerten Lebens' im Film der Weimarer Republik und der NS-Zeit. In: *Verbrechen - Justiz - Medien. Konstellationen in Deutschland von 1900 bis zur Gegenwart*. Hrsg. v. Joachim Linder u. Claus-Michael Ort. Tübingen: Niemeyer, pp. 357-386 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur. 70.).

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

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

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

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

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

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

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

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

Quincy und die anderen oder Im Angesicht des Todes: Die Figur des Rechtsmediziners in den fiktionalen Formen des Films und des Fernsehens

1. Einleitung
2. Verzerrungen und Motive
2.1 Obduktion und Sektionssaal, Zeitaufwand der Analyse
2.2 Institutionelle Präsenz
2.3 Einfühlung und Verstrickung
2.4 Moralische Integrität
3. Kulturwissenschaftliche Dimensionen
3.1 Popularisierung naturwissenschaftlicher Ermittlungsverfahren
3.2 Täter-Opfer-Beziehungen
3.3 Soziale Modelle des Körperlichen

1. Einleitung

In der Wahrnehmung und Beurteilung der Rechtsmedizin als Thema von Filmen und Fernsehsendungen gibt es erfahrungsgemäß eine deutliche Diskrepanz zwischen den Fragen, die von Rechtsmedizinern und Medienwissenschaftlern gestellt werden. Interessiert sich der Rechtsmediziner meist eher für die Realistik, mit der die Arbeit des Rechtsmediziners dargestellt wird und mit der die berufsethischen Bedingungen rechtsmedizinischer Arbeit behandelt werden, stehen für den Medienwissenschaftler eher die narrativen Bindungen und Schematisierungen, die dramaturgischen Funktionen des Rechtsmediziners (oder seiner Arbeit) und die Unterhaltungsfunktion im Vordergrund.

Manchmal ist die Verlagerung von der medizinischen Thematik auf andere, dem Genre geschuldete Konflikte deutlicher spürbar. Besonders auffallend sind die *Mediziner-Detektive*, die in Kriminalfälle verwickelt werden. Oft sind die Ärzte als Gerichtsmediziner eingestellt, so dass es wenig überraschend ist, wenn sie mit Kriminalfällen konfrontiert werden. Oft allerdings treten Tätigkeit und kriminelle Verwicklung auch hier nur zufällig zusammen [1].

Auch wenn die Eigenständigkeit der Filmfigur des Rechtsmediziners neueren Datums ist, werden doch auch Klischees tradiert, die älteren Datums sind. Klischees situativer (das Essen bei der Leichenöffnung) oder charakterlicher Art (meist hat der Rechtsmediziner einen trockenen Humor etc.), aber auch solche, die die Lebenssituation betreffen (meist ist er ein Einzelgänger und Einzelkämpfer, ungebunden mit wechselnden Bekanntschaften). Der Rechtsmediziner als skurrile Type wandelt sich aber auch, in den neueren Serien werden diese Klischees oftmals von den Kollegen und Zuarbeitern übernommen.

Das Geschehen ist rituell und steht am Beginn der Kriminalgeschichte. Eine Leiche ist gefunden worden, die Polizei wird eingeschaltet, ein Fall ist geboren. Die Leiche ist die erste Spur, sie muß in Augenschein genommen werden. Der Weg in die Tat ist der Weg über die genaue Ansicht der Leiche. Die Musterung der Leiche führt zu ersten Annahmen über die Tat. Nun ist die Kenntnisnahme gestaffelt. Und sie ist arbeitsteilig organisiert. Der Kommissar nimmt groben Augenschein, begeht den Ort, ist aufmerksam, aber entspannt. Er ist ein Flaneur auf dem Tatort. Die Spurensicherung stellt detaillistisch alles fest, was gefunden werden kann. Einen Plan zu machen, ist oft nicht ihr Auftrag. Manchmal macht sie überraschende Entdeckungen. Meist aber

macht der Flaneur-Kommissar seien Leute auf etwas aufmerksam, was sie übersehen haben.Der Fotograf sichert Photos. Unbeteiligt, fast sprachlos, hält er fest, was schon bald weggeräumt sein wird. Der Arzt mustert die Leiche am Tatort, flüchtig, Genaueres muß die Obduktion erweisen. Er macht erste Aussagen zu Todesursache und -zeit. Die Obduktion schließlich: ritueller Einstieg in die genaue Beschreibung der Tat. Hier wird der Mediziner inszeniert, als kaltblütig, zynisch, abgebrüht, vielleicht auch als altersweise, überheblich, soziopathisch. Hier zeigen die Kommissare Schwäche, sofern sie in die Pathologie gerufen werden, oft auch Unverständnis gegenüber dem Arzt. In vielen Fällen ist die Konfrontation mit dem Mediziner ersetzt durch den Bericht, der dem Kommissar auf den Schreibtisch flattert. (Dass Kommissare so gern in die Arbeitsräume der Rechtsmediziner gehen, um möglichst authentisch bei der Feststellung der Todesursachen dabeizusein - das ist sicherlich der Dramaturgie geschuldet, intensiviert die Beziehung zwischen Kommissar und Fall; der Mediziner ist in diesem Spiel nur ein funktionaler Seitendarsteller.)

Die Kenntnisnahme der Leiche ist der Weg in das Innenverständnis des Falls. Der Rechtsmediziner nimmt die Aneignung und Lektüre der Leiche wahr wie kein zweiter, er gerät in äußerste Nähe des toten Leibes. Ihn interessiert der Übergang vom Leben in den Tod (Todeszeitpunkt und -ursache), Art und Weise der Beschädigung (Todesursache), die Frage des Modus (Selbstmord, Unfall, Mord). Der Leib selbst trägt die Todesszene wie eine Signatur an sich, und der Arzt ist derjenige, der sie entziffern kann. Er ist ein Weiser, ein Medizinmann in einem viel herkömmlicheren Sinne: Zeichendeuter und Rätsellöser. Der Tote ist ein Zeuge. Die Spuren an seinem Leib verweisen auf das Geschehen vorher. Den toten Leib als Zeugen des Lebens - und sei es nur der letzten Augenblicke - einzuvernehmen: das ist die Aufgabe des (filmischen) Gerichtsmediziners.

2. Verzerrungen und Motive

Aus dramaturgischer Perspektive sind manche der Verzerrungen leicht erklärbar. Darum gilt es, die alltägliche Arbeit von Rechtsmedizinern deutlich gegen ihre Rolle in Rechtsmediziner-Dramen zu stellen.

Unbeantwortet ist die Frage, für wie realistisch Zuschauer den Film- und Fernsehrechtsmediziner ansehen. Die Frage ist deshalb interessant, weil man die Hypothese formulieren könnte, das populäre Wissen über die Arbeit der Rechtsmedizin würde primär über die Dramatisierungsformen in den Medien vermittelt. Das würde sowohl für das Sachwissen (Arbeitsfelder der Rechtsmedizin) wie für das Professionswissen (Unbeteiligtheit, Rechtsstellung im Verhältnis zu Polizei und Gericht etc.) gelten. Die Überlegung würde zugleich besagen, dass die Darstellungsformen, in denen die Rechtsmedizin in den Massenmedien präsentiert wird, die öffentlichen Bilder der Rechtsmedizin produzierten.

Die Fernsehinszenierung hat lange versucht, den Rechtsmediziner als Arzt auch visuell auszuzeichnen: Er erscheint im weißen Kittel am Tatort, steckt kurioserweise ein Stethoskop in die Tasche etc.

Der Rechtsmediziner tritt in drei verschiedenen Figurationen auf:

(1) In der dokumentarischen und Reality-Formaten geht es um den äußeren resp. realen Rechtsmediziner und seine Arbeit.

(2) In den tragenden Rollen im Spielfilm geht es um das Spannungsfeld zwischen privater und

professioneller Sphäre, um professionelle Tätigkeiten und Einstellungen, um das empathische Verhältnis zum Opfer und das emotionale zum Fall, in denen die moralische Figur des Arztes im institutionell-ethischen Dunstkreis der Rechtsmedizin faßbar wird.

(3) Vor allem im Krimi steht der Rechtsmediziner in zweiter Reihe, ist nur Nebenfigur, eine Figur der Charge, gehört zum Hintergrund-Figuren-Ensemble des Kommissar-Krimis. Oft beschränkt auf eine einzelne Szene, gehört er dennoch zum normalen Erscheinungsbild des Krimis.

Der ontologische und dramatische Status der drei Rollen ist unterschiedlich, sie müssen strikt unterschieden werden.

2.1 Obduktion und Sektionssaal, Zeitaufwand der Analyse

Es geht in der Dramatisierung der Rechtsmedizin fast immer um Obduktionen. Tatsächlich ist das Problem komplizierter - in Serien, in denen Rechtsmediziner die Hauptrolle haben, ist der Anteil der Szenen in der Pathologie sehr klein; die Akteure bewegen sich eher im sozialen Feld (von Institut, Polizei und Fall) denn in ihrem alltäglichen Arbeitsbereich. Dem Münsteraner Tatort-Mediziner Professor Boerne ist sogar die kleinwüchsige Assistentin Silke Haller zur Seite gestellt (gespielt von Christine Urspruch), die er zynischerweise „Alberich“ nennt, die sich aber gegen ihn zur Wehr zu setzen weiß - eine Rolle, die wohl entstand, um die dramatische Ödnis der Pathologie mittels eines komischen Elements aufzulockern.

Die meisten Szenen, die unmittelbar in der Rechtsmedizin handelen, spielen im Sektionssaal, die Labore und die Arbeit in den Laboren werden kaum dargestellt. Stereotyp ist das Mikrophon, das über dem Seziertisch hängt und an dem die Tonaufzeichnung an- und abgestellt werden kann: Der sprachlich formulierte Bericht verdoppelt manchmal das, was man sieht, die Leiche ist doppelt beschrieben. Der Bericht des Mediziners transformiert die Leiche in einen medizinischen Gegenstand, mehr wohl noch als dies durch die Tatsache, dass sie im Sektionssaal liegt, bewirkt werden kann [2].

Die Zeiten, die es braucht, bis eine Anfrage an die Rechtsmedizin beantwortet ist, sind gegenüber der Realität deutlich verkürzt. Auch dieses erklärt sich aus einem Beschleunigungsnotstand, den Geschichten mit sich bringen: Sie handeln meistens von einem einzelnen Fall. Darum gehört die Verkürzung der Analysezeiten zu den Strategien der Beschleunigung, der Essentialisierung der polizeilichen Arbeit auf einen einzigen Fall und so zu den Verfahren, den dramatischen Konflikt auf den Punkt zu konzentrieren.

Feststellungen des Todeszeitpunktes sind oft sehr viel genauer, als diese in der Realität möglich wären.

Exhumierungen stehen oft an Peripetien und Wendepunkten. Sie sind manifest gewordener neuer Verdacht. Sie leiten die Handlung in andere Richtung weiter und setzen Wiederaufnahmen von Verfahren in Gang. Es wird neue Beweislage hergestellt. Der tote Körper markiert einen neuen Zugang zum Problem. Manchmal liegen Jahre zwischen der Erst- und der Neubearbeitung des Falls. Falsche Leichen und verschwundene Leichen signalisieren die dramatische Potenz des Vorgangs. In Hitchcocks Family Plot (1976) ergibt die Öffnung des Grabes, daß die Leiche nicht da ist und daß der Totgeglaubte womöglich lebt. Und in Harry Limes Grab liegt die Leiche des verschwundenen Hilfsarbeiters aus dem Hospital, nach dem man gefahndet hatte - nicht aber Harry Limes Kadaver (in The Third Man, 1948). Falsche Todesbescheinigungen deu-

ten auf Nachlässigkeit, manchmal aber auch auf schuldhafte Verstrickungen von Medizinern. Die Ärzte, die die Beerdigung freigaben, stehen an der Grenze des Verdachts, wenn die Leiche erneut untersucht wird. In Brubaker (1980, Stuart Rosenberg u.a.) findet man am Ende die verstümmelten Leichen von Gefängnisinsassen, die zu Tode gefoltert wurden - Opfer des sadistischen Systems des Gefängnisses. Sie wurden beerdigt, ohne Aufsehen zu erregen. In dem Tatort: Sag nichts (BRD 2003, Lars Kraume) wird die gerade beerdigte Frau eines Tatverdächtigen exhumiert und obduziert, in der Hoffnung, endlich Beweise zu finden; die Untersuchung zeigt aber, dass sie tatsächlich eines natürlichen Todes gestorben ist: Der Spannungsbogen scheint auf die Lösung hinauszulaufen, muß aber verlängert werden, weil die Suche nach Beweisen weitergeht.

Ein anderes dramatisches Szenario, das den Beteiligten oft höchste emotionale Dichte des Schauspiels ermöglicht - die Situation der Identifikation von Angesicht: Angehörige identifizieren ihre Kinder, Eltern, Freunde etc. Momente emotionalen Zusammenbruchs, spontaner Trauer, aber auch: spontaner Abwendung oder Momente der Verstoßung. Die Reaktion ist ein verräterisches Moment, Hinweis auf vergangene Katastrophen und Konflikte. Der Kommissar ist als psychologischer Beobachter meist dabei. Der Arzt ist interessanterweise dabei meist eine neutralisierte Figur. Eine bemerkenswerte Szene findet sich in Sous les Sables (Unter dem Sand; Frankreich 2000, Francois Ozon): Die von Charlotte Rampling gespielte Heldin insistiert darauf, dass ihr die wochenalte Wasserleiche gezeigt wird, die möglicherweise ihr Mann ist. Als der Leichensack geöffnet wird, ist der Rechtsmediziner dabei und der Polizist, der den Fall des verschwundenen Ehemanns bearbeitet. Mund und Nase sind mit Schutzmasken abgedeckt. Nur mittels der Augenpartie signalisiert Rampling Angst, Erschrecken, Ekel und am Ende Unglauben. Sie weigert sich, den toten Körper als den ihres verschwundenen Mannes zu akzeptieren. Ein anderes, nicht minder eindrückliches Beispiel: In The Constant Gardener (Der ewige Gärtner, 2005) muß der Ehemann seine Frau, die ermordet wurde, identifizieren. Wie in Erwartung der Konfrontation mit der toten Frau ist eine Erinnerung an eine Liebesszene gesetzt, Großaufnahmen, leicht überbelichtet, in dominanten Hauttönen. Es folgt der Eintritt in eine Hütte in Nairobi, in der unidentifizierte Leichen aufgebahrt sind; zwischen ihnen die Ehefrau; ihre Füße und ihre Arme sind zu sehen, verbrannt, verätzt, fast wie in Fäulnis übergehend. Die Kamera bleibt in Halbdistanz. Der Kontrast könnte heftiger nicht sein, die synästhetischen Qualitäten der Wärme und der Kälte, Anmutungslust und Abstoßung stehen unmittelbar nebeneinander. Zwei Repräsentationen des Körpers der Frau kontrastieren miteinander - mit einem leicht schockierten Abstoßungs-Effekt, der sich auch beim Zuschauer einstellt.

Gerade die Konfrontation der Lebenden mit den Leichen ihrer Angehörigen ist eine Filmszene, die sich so in der Realität nur äußerst selten findet. Eine große Szene - die letzte Begegnung mit einem Toten, den man einst liebte (oder haßte)! Der Sektionssaal oder die Leichenhalle bilden dabei im Film eine Bühne, auf der es um die Reaktionen der Lebenden auf den Tod des Angehörigen, des Ehepartners oder Freundes geht. Sie ist artifiziell, aber sie birgt große dramatische Potentiale. Sie ist ein Höhepunkt in der Entwicklung der emotionalen Seiten des Dramas, bildet der Sektionssaal doch einen Raum außerhalb der Normalität des Alltagslebens [3]. Derartige Räume haben sakrale Züge (und es erscheint durchaus schlüssig, dass gelegentlich Sakralmusik derartige Szenen begleitet).

Die Inszenierung des toten Körpers erfolgt in drei Formen:

(1) Die Leiche am Tatort ist Teil der Öffentlichkeit. Oft geschieht es, dass Spaziergänger, Kinder, Jäger und andere den Leichnam entdecken und - mehr oder weniger schockiert - die Polizei verständigen. Die öffentliche Erregung des Leichnams wird meist dadurch repräsentiert, dass

der Leichnam in fast immer kurzen Einstellungen (im Englischen ist manchmal von *flashbulbs*, Blitzlichttern, die Rede) präsentiert wird.

(2) Die Leiche im Sektionssaal ist manchmal explizit visuell dargestellt. Manchmal ist sie zwar nackt, aber gewaschen. Sie wirkt dann antiseptisch, die gräuliche Einfärbung der Haut verstärkt den Eindruck der Aufbahrung und Ausstellung noch. Meist unter einem Leichentuch verborgen, wird sie Angehörigen und Zeugen kurzzeitig exponiert. Ein Sonderfall sind Sektionen, in denen die Leiche als verwester oder veränderter Körper gezeigt wird. Mehrere Beispiele finden sich in der Serie Silent Witness.

(3) Ein nicht nur bei Quincy, M.E. verbreiteter Sonderfall ist ein Bild, das den oder die Sezierenden hinter dem Seziertisch zeigt. Die Leiche liegt vor ihnen, im nicht sichtbaren Feld zwischen den Abgebildeten und Zuschauer (im *hors-champ*). Hier wird ein entscheidender Akteur des Kriminaldramas visuell elliptisiert, der Besichtigung vorenthalten. Und doch ist er als Ziel der Blicke und Handlungen der Sezierenden und als Thema ihrer Rede präsent. Er muß in dieser Zwischenstellung von Präsenz und Absenz phantasiert werden. Tatsächlich ist die Leiche bei Quincy eine Um-zu-Figur, die es der Titelfigur gestattet, andere Gegenstände zu thematisieren - die besonderen Gegebenheiten des Falls, Regeln der Pharma-Industrie, die Qualität der Notfall-Medizin und ähnliches mehr. Der Körper der Leiche verschwindet, weil er nicht eigentlich zentral ist, er ist nur der Mediator zu einem allgemeineren Fall.

Manchmal ist das Leichenschauhaus Anlaß zu einer großen melodramatischen Szene. In dem Schimanski-Tatort Sehnsucht (1999) wird ein Mann verdächtigt, einen Mord begangen zu haben. Seine Freundin, die aus Frankreich nach Deutschland gebracht wird und die ein Ex-Porno-Modell sein soll, wird kurz nach ihrer Ankunft in Deutschland ermordet. Der Mann sucht sie nachts im Leichenschauhaus auf, er hat den Wächter niedergeschlagen, sitzt trauernd am toten Körper der Frau - obwohl er festgestellt hat, daß es die falsche Frau ist, die hier aufgebahrt liegt. Die obsessive Bindung des Mannes an die Frau, über den Tod hinaus: Hier, in seiner Resignation und der Bereitschaft, die andere symbolisch an Stelle der Geliebten zu nehmen und zu betrauern, ist sie große und stumme Szene geworden, der nichts mehr hinzuzutreten braucht.

2.2 Institutionelle Präsenz

Das Leichenschauhaus war im älteren Film der Ort, an dem Leichen aufbewahrt wurden, aus dem sie gleich wieder gestohlen werden konnten - die Leichenräuber-Geschichten erzählen davon, dass Mediziner Leichen brauchen, um ihre anatomischen Untersuchungen durchführen zu können (The Flesh and the Fiends, Großbritannien 1959, John Gilling) oder dass Künstler-Anatomen Leichen zu Plastiken entwickeln, die wiederum nicht sich selbst, sondern Figuren der Geschichte und die durch diese verkörperten symbolischen Werte verkörpern (The Mystery of the Wax Museum, USA 1933, Michael Curtiz). Selbst der Menschen-Macher Dr. Frankenstein ist darauf angewiesen, das Leichenmaterial für seine Experimente zusammenzustehlen. Auch später bleibt das Leichenschauhaus ein grausiger und unheimlicher Ort. Wenn in F/X (USA 1985, Robert Mandel) der vermeintlich tote Held aus dem Leichenschauhaus entflieht, so geschieht das in einer Grusel-Inszenierung, die an viel frühere Filme gemahnt.

Dabei hat sich die Beziehung zwischen polizeilicher Ermittlung und Rechtsmedizin versachlicht und verselbständigt. Die institutionelle Abstimmung zwischen polizeilicher und rechtsmedizinischer Arbeit ist dabei zugunsten der Rechtsmedizin verschoben worden: Es handelt sich tatsächlich um ein relativ kleines Fach, wogegen die Dramatisierungen den Eindruck erwecken,

es wäre jedem Kommissariat ein rechtsmedizinisches Institut beigeordnet.

Die KTU - die „kriminaltechnische Untersuchung“ - gehört inzwischen zum Standardrepertoire des Krimis [4]. Wann der Tod eingetreten ist, die Sicherung winzigster Spuren am Tatort, genetische Untersuchungen: immer warten die Kommissare auf die Ergebnisse, immer sind sie zu spät. Aber sie helfen bei der Formulierung von Hypothesen, sie entlasten oder belasten Verdächtige. Und oft genug greift der Rechtsmediziner selbst in die Ermittlungen ein, formuliert seinerseits Verdachtsmomente oder legt sich Tatverläufe zurecht. Im Münsteraner Tatort gar ist der Rechtsmediziner Prof. Karl-Friedrich Boerne (gespielt von Jan Josef Liefers) der zweite Kriminalist, er ist der „Buddy“ des Polizisten-Kommissars; Boerne geht weit über seine Aufgaben als Mediziner hinaus, ermittelt vor Ort, wird gefährdet und stellt gelegentlich sogar den Täter (z.B. in: Das ewig Böse, 2006) [5].

Rechtsmediziner treten heute schon bei der Ermittlung am Tatort auf. Sie sind der Dunkelheit und Anonymität der verborgenen Räume in der Pathologie entronnen. Wenn man so will, markiert der Tatort eine Schnittstelle zwischen der Welt der Bürger und der Welt der Ermittlung. „Unter der Oberfläche des normalen Lebens“ inszenieren Ermittlungskrimis eine zweite, eine „untere Welt“, der nicht nur das Büro des Kommissars, sondern auch die Archive der Polizei, die Asservatenkammern und eben die Räume der Rechtsmediziner zugehören. Der Kommissar ist der traditionelle Mittler dieser Welten, er tritt an der Oberfläche auf; andere bleiben im Verborgenen. Das ändert sich gelegentlich, seit der Samantha-Ryan-Serie ist der KTUler und insbesondere der Rechtsmediziner zum aktiven Mitglied der Gruppe der Ermittler-Mittler aufgestiegen.

Im deutschen Fernsehen laufen US-amerikanische, englische und deutsche Sendungen über Rechtsmedizin oder mit Rechtsmedizinern als Hauptakteuren. Das ist insofern problematisch, als die Rechtssysteme nicht identisch sind und mit deutlichen Verzerrungen gerechnet werden muß. Eine Sensibilität für die kulturelle oder nationale Relativität wird durch die Sendungen oder durch das Umfeld weder geschult noch unterstützt.

Welches Verfahren? Auch dieses ist nicht ganz nebensächlich, wird gelegentlich zentriert. In dem Tatort: Herzversagen (BRD/Österreich 2004, Thomas Freundner) hat der Staatsanwalt veranlaßt, dass die Rechtsmedizin eine SLT erhält: Mittels der „Streifenlichttopometrie“ können Leichen in ihrer Lage am Fundort so dargestellt werden, dass sie dreidimensional wirken und in einem Rechner als Körper bewegt werden können. In dem Film veranlaßt eine Kriminalassistentin den Einsatz der SLT und kommt dadurch einem Verbrechen auf die Spur; allerdings zeigt sich, dass der Staatsanwalt in das neue Verfahren höchst verliebt ist und so vorsichtig mit ihm umgeht wie mit einem neuen Auto.

2.3 Einfühlung und Verstrickung

Der Film-Rechtsmediziner ist oft empathisch in den Fall verstrickt; das professionelle Problem, Befangenheiten auszuklammern oder zu reflektieren, spielt in Film und Fernsehen manchmal eine nur nebengeordnete, meist gar keine Rolle.

Um den Knoten zu schürzen, ist der Rechtsmediziner gelegentlich eine Protagonisten- oder gar eine Heldenfigur. Er übernimmt neben seinen medizinischen auch mehr detektivische Aufgaben. Manche der Rechtsmediziner gehören eher zu den Polizisten (und Profilern) als zu den Medizinern. Ähnlich, wie der Psychiater schon in den 1940er Jahren Züge des „Traumdetek-

tivs“ angenommen hat, ist der Rechtsmediziner in seinen medialen Darstellungsformen heute zum „Leichendetektiv“ geworden.

Er mischt dann auch persönliches Interesse ein, setzt sich über die professionell geforderte Unbeteiligtheit hinweg. Die Regulation und Kontrolle der Distanz des Rechtsmediziners zu seinem Fall resp. zu seinem Opfer wird aus Gründen der Dramatisierung ausgesetzt. Oft wird einer ursprünglichen Betroffenheit angesichts der Leiche (in Form von Empörung, Mitleid etc.) Raum gegeben. In dem Tatort-Krimi Herzversagen (BRD/Österreich 2004, Thomas Freundner) findet einer der Kommissare die Mumie einer alten Frau - 11 Monate nach ihrem Tod, friedlich am Fernster sitzend, den Trivialroman zu Füßen, in dem sie las, als sie starb. Der Fund ist Anlaß zu melancholischer Reflexion: Sterben in der Anonymität des Mietshauses, Einsamkeit im Alter, Namenlosigkeit des Todes.

Es sind die Kommissare, die distanziert trauern. Damit wird zugleich eine empathische Brücke zum Zuschauer aufgebaut, der die Empathie des Polizisten- oder Rechtsmediziner-Helden als Vorbild und Modell eigener Beteiligung an der Geschichte nutzen kann.

Dagegen stehen aber Distanzierungs-Strategien. Gerade im frühen Tatort erscheinen die Rechtsmediziner ganz dyfunktional im Arzt-Ornat - weißer Kittel, sogar das Stethoskop umgehängt - am Tatort. Auch manche der Zynismen im Umgang mit Publikum dienen wohl dazu, Distanz herzustellen, die eigene Rolle im Geschehen als marginale und formale Rolle umgrenzt zu halten. Ähnliche Bedeutungen kommen wohl auch den Umkleide-Szenen zu, die den Rechtsmediziner an der Schwelle zu seinem Arbeitsplatz zeigen. Auch hier ist das Anlegen der Berufskleidung eine Technik, eine professionelle Einklammerung dessen, was geschieht, herzustellen.

Ähnliche Hinweise auf die Wahrung professioneller Distanz kommt manchen verbalen Aktivitäten zu - die betonte Sachlichkeit der Aussage, solche Zurücknahmen wie „So weit sind wir noch nicht!“, die Weigerung, spekulative Aussagen zu machen, deuten darauf hin, daß institutionelle Distanz zum Ausdruck kommt. Man stößt auch auf Differenzierungen: Gerade Quincy gibt immer wieder normative Äußerungen von sich, greift von der Leiche auf normative, institutionelle oder ökonomische Konflikte aus. Darin ist er eine große Ausnahme, nimmt er doch u.U. in seinen Fällen sogar den Kampf gegen mächtige Pharmakonzerne in Kauf. Dagegen sind die BRD-Rechtsmediziner äußerst sachlich, geben sich eher analytisch [6]. Und selbst der von Ottfried Fischer gespielte Rechtsmediziner Dr. Oljelund (in der TV-Serie Beck - Die neuen Fälle, 1997) - eine klassische Nebenfigur, die vor allem in der Initialphase der Handlung auftritt, wenn außer der Leiche noch weniges bekannt ist - beschränkt sich auf eher sachliche, gelegentlich zynisch eingefärbte Kommentare.

2.4 Moralische Integrität

Der Film-Rechtsmediziner erweist seien moralische Integrität durch seine Beteiligung am Fall. Auch seine Bereitschaft, sich über den polizeilich-institutionellen Rahmen seiner Arbeit hinwegzusetzen, deutet auf sein Gerechtigkeitsempfinden hin. Manchmal erscheint er sogar als eine Art innere Revision des Polizeiapparates, schafft er es doch durch die oft leidenschaftliche Parteinahme für die Opfer, eine persönliche und emotionale Dimension in das Alltagsgeschäft der polizeilichen Ermittlungen zu bringen, die sonst schnell unter Routinen und Abstumpfungen vorloren gehen könnte.

Er ist als Facharzt kompetent und souverän. Als Figur ist er aber auch ambivalent, steht für

verdeckte Subtexte, die manchmal in die eigene Biographie zurückweisen.

Allerdings ist der Rechtsmediziner in Film und Fernsehen meist nicht als Hauptrolle ausgestaltet, sondern als Nebenrolle. Ein Mord ist geschehen, der Tatort wird gesichert. Erste Feststellungen. Grund für den Chargen-Auftritt: eine komprimierte Kleinszene, die dem Nebendarsteller für einen Moment in der Beweisaufnahme und Entwicklung der Arbeit am Fall die zentrale Rolle zubilligt. Der Kleinauftritt wird prägnant ausgestaltet, der Akteur erweist sich als Original. Mit ausgestellter Unbeteiligtheit, sich zynisch Distanz verschaffend, Unbeteiligtheit demonstrierend, erweitert sich die funktionale Nebenrolle zum Chargen-Auftritt. Derjenige wird greifbar, der mit seiner Nebenrolle im Kriminalgeschehen unzufrieden ist und der für diesen Moment aus der Hintergrundfunktion hervortritt. Die kauzige und kuriose Art, in dem Medien-Rechtsmediziner oft zugesprochen wird, spricht gleichzeitig dafür, dass er eine Figur ist, die nicht im Zentrum des institutionellen Figurenapparats der Polizei steht. Ein recht frühes Beispiel findet sich in Harley Davidson 344 (USA 1973): Ein Polizist findet die Leiche eines alten Mannes. Er scheint Selbstmord begangen zu haben. Dennoch glaubt (und wünscht) der Polizist, es handele sich um ein Mordopfer. Der Rechtsmdiziner kommt, attestiert Selbstmord. Er gerät in Kompetenzstreit mit dem Polizisten. Erst der Polizeichef schlichtet, setzt die Obduktion an. Es stellt sich heraus, daß die Etats des Mediziners erschöpft sind und er die Obduktion verhindern wollte. Mit der Zigarette im Mund nimmt er schließlich die Obduktion vor, kommentiert, was er tut (die Leiche ist im visuellen Off). Er findet eine Revolverkugel - der Tote war tot, bevor der Selbstmord vorgetäuscht wurde. Aus dem Fund wird ein Fall, die Geschichte kann beginnen.

Der Rechtsmediziner in Chargenrollen ist eine oft groteske Figur. Das Grotesk-Lächerliche findet sich in der Darstellung der Rechtsmedizin auf allen Ebenen. So sind in Peter Chelsoms Funny Bones (1995) zwei Füße gefunden worden - und sie sind in einem der Schränke der Pathologie aufbewahrt, hingelegt, wo Füße hingehören, als fehle der Restkörper. Einer versteckt sich in diesem Schrank, darüber erschreckend, dass die Füße einen Körper anzeigen, der gar nicht da ist.

3. Kulturwissenschaftliche Dimensionen

Für eine kulturwissenschaftliche und -historische Perspektive ist interessant festzuhalten, dass der Medien-Rechtsmediziner erst seit Mitte der 1990er Jahre zu einer prominenten Figur im Ermittlungsapparat der Kriminalgenres geworden ist. Das läßt sich möglicherweise auf drei verschiedene, voneinander unabhängige Einflußgrößen zurückführen - Popularisierung naturwissenschaftlicher Ermittlungsverfahren, eine veränderte, durch den Körper vermittelte Beziehung zwischen Tätern und Opfern und eine Veränderung der kulturellen Bedeutungen des Körpers selbst.

3.1 Popularisierung naturwissenschaftlicher Ermittlungsverfahren

Gerichtsmediziner arbeiten an Indizienbeweisen. Darum stehen sie in der Nähe jener Detektive, die Morde durch Indizienketten und durch kluge Exegese von Spuren auflösen. Gerichtsmediziner setzen die Tradition der Detektivkrimis fort, in denen nicht die Aktion, sondern die Interpretation dominiert. Geändert hat sich aber die Technologie der Spurensicherung und der Beweis-

aufnahme.

Die Prominenz solcher Ermittlungsverfahren wie der DNA-Analyse oder der modernsten Techniken der Stoff- und Materialprüfung, wie sie als Verfahren der Täterfeststellung aus der Kriminalberichterstattung bekannt sind, hat die rechtsmedizinische Untersuchung als Teil polizeilicher Ermittlungsarbeit weithin bekannt gemacht, so dass dieser Teil auch nach einer Personalisierung rief.

Die medizinischen Beweise haben eigene Qualität, sind oft objektiver als Zeugenaussagen. Vaterschaftstests, genetische Fingerabdrücke; Blutuntersuchungen, Blutgruppen, genetische Tests; Haare und Mikrofasern von irgendwelchen Substanzen; Neigungen von Schußkanälen, Waffentypen, Beschreibungen von Mordwerkzeugen.

Manchmal muß auf medizinische Akten zurückgegriffen werden, wenn man einen unbekannten Toten identifizieren will. Die Buchführung der Medizin schafft ein Verzeichnis der Lebenden. Gerade dann, wenn eine Leiche unbekannt ist, wenn es niemanden gibt, der sie identifizieren könnte, wenn niemand gemeldet hat, daß jemand verschwunden ist: dann muß auf jenes geheime Verzeichnis der Lebenden zurückgegriffen werden. Narben, verheilte Brüche, die Zähne - das verweist zurück auf alte Geschichten. Geschichten werden aufgeschrieben, in der Zeitung, von der Polizei, von den Ärzten. Von der Leiche wird in die Archive vorangeschritten. Was kann das Individuum identifizieren? Die Fingerabdrücke. Der genetische Code. Die Zähne, ihre Füllungen und und ihre Prothesen. Die Stirnhöhle ist immer individuell, so einzigartig wie ein Fingerabdruck (so in Samantha Ryan: Das zehnte Opfer).

3.2 Täter-Opfer-Beziehungen

Der Weg der Beweisaufnahme in den Fall hinein erfolgt über den Körper des Opfers. Nicht mehr das soziale Umfeld oder die Analyse von Motiven gibt ersten Aufschluß über die Tat und ihren Hergang, sondern der Opferleib selbst bewahrt die Spuren der Tat auf, die das Opfer mit dem Täter verbinden. Täter und Opfer sind nicht mehr nur über den psychisch-sozialen Apparat der Motive und Tatanlässe intim aufeinander bezogen, sondern durch den Leib selbst aneinander gebunden. Sie werden in gewisser Weise eins, weil der eine im anderen erkennbar wird. Damit ist auch die Frage der Schuld neu zu stellen - weil der Täter nicht entkommen kann, er hat sich dem Opfer aufgeprägt wie ein Insignum. So entsteht eine Interaktion der Leiber, der der Rechtsmediziner auf die Spur zu kommen sucht.

Letzterer These sei gleich widersprochen: Sie ist in dieser Schärfe kaum zu halten, weil Film-/Fernseh-Rechtsmediziner vom Schlage Samantha Ryans ja gerade vom Opfer-Körper sich wegorientieren und die sozialen Umstände des Opfers in den Blick nehmen. Als *Detektive des Sozialen* wagen sie sich in Milieus hinein, die dem Polizisten oftmals verschlossen bleiben würde. Dabei kommt ihm sein soziales Sensorium und die Gebildetheit zu Hilfe - so dass die Milieuabhängigkeiten vonTaten durch den Film-Rechtsmediziner erschlossen werden kann. Der Einwand würde darauf hinauslaufen, dass der Rechtsmediziner im Film zwar als „Leichendetektiv“ seine Arbeit am Fall aufnimmt, sich dann aber zum „Milieu-Detektiv“ wandelt und damit einen Detektiv-Typus fortsetzt, wie wir ihn in den Figuren nach dem Muster des Maigret in der Geschichte der Kriminalliteratur vorfinden.

Der tote Körper ist das Gedächtnis der Geschichten. Die Spuren am Körper müssen sich in die Geschichten fügen. Diese Deckungssynthese ist verlangt. Der Mediziner protestiert, wenn

Geschichten und Befunde nicht zusammengehen. Manchmal sind Vorgeschichten am Körper festgehalten. Samantah Ryan findet Brüche der Hände, die auf eine tödliche Schlägerei hindeuten, die lange vor dem Tod des Boxers im Ring stattfand *(*Silent Witness: Blood, Sweat, and Tears, 1997).

Der Körper bewahrt Spuren der Tat auf, auch wenn es zutiefst unerwünscht ist, daß es diese Tat überhaupt gegeben hat. In Costa-Gavras ' Z (1970) sind es ausgerechnet die Mediziner, die darauf beharren, daß nicht der Aufprall des tödlich Verletzten auf dem Pflaster, sondern ein hart geführter Schlag die Ursache von schwerer Verletzung und Tod gewesen ist. Sie beharren auf der Wahrheit der Fakten und setzten die politisch gewünschte Auslegung des Geschehens außer Kraft, setzen einen Prozeß in Gang, den sie weder beabsichtigt haben noch den sie kontrollieren können. Interessant, daß der Film die Gemeinschaft der Mediziner als eine Gegengesellschaft der Polizei und des Geheimdienstes behauptet, zumal sie durch die herrschende Kaste nicht korrumpiert ist.

3.3 Soziale Modelle des Körperlichen

Zuallererst ist daran zu erinnern, dass der medizinisch erschlossene Leib von Beginn an eine öffentliche Tatsache gewesen ist und sogar öffentlich vermarktet wurde. Leichenöffnungen waren öffentliche Veranstaltungen und nicht für den Ausbildungsbetrieb der Medizin reserviert. Anatomie ist auch eine Kunst (oder ein Kunstgewerbe). Wachsmuseen stellten nicht nur historische Szenen nach, sondern öffneten auch Blicke in den geöffneten Körper. Anatomische Museen stellten Besonderheiten und Absonderlichkeiten für eine allgemeine Öffntlichkeit aus (und gerieten oft in die Nähe der Freak-Show). Anatomische Atlanten waren auf der Grenze zwischen Aufklärungs- und Kunstbuch angesiedelt. Darum auch steht eine Ausstellung wie von Hagens *Körperwelten* in der langen Tradition medizinischer Körper-Exposition und -Sensationalisierung (ungeachtet aller medizinethischer und -politischer Diskussionen, die sie ausgelöst hat [7]). Es sei auch daran erinnert, dass die Ausstellung den toten Leib ästhetisch arrangierte, ästhetische Distanz zwischen Betrachter und Objekt bringend [8].

Das soziale Modell des Körperlichen selbst hat sich in den letzten 25 Jahren maßgeblich verändert. Mit Happening-Kunst und Splatter-Film, mit der Darstellung des zerstückelten, des aufgebrochenen, des deformierten oder gar des verfaulenden Körpers haben Elemente einer surrealistischen Körperauffassung den Weg in die Populärkultur und in ihre Dramatisierungsformen gefunden, die inzwischen nicht mehr auf elitäre oder subkulturelle Gruppen beschränkt ist, sondern *mainstream*-fähig geworden ist. Massenhaft rezipierte Zuwendungsformen zu veränderter Körperdarstellung wie die Ausstellung „Körperwelten" sprechen dafür, dass sich das öffentliche Interesse am Körper ebenso massiv gewandelt hat wie die bildethischen Vorgaben darüber, was gezeigt werden darf und was nicht.

In den Film- und Fernsehdarstellungen der Rechtsmedizin ist die Geschichte der Bilder des Schreckens - als Schock-Bilder surrealistischer Inszenierung, als Momente gefrorenen Schreckens im Kriegs- und Horrorfilm, als explizit den zerstückelten Körper ausbeutende Bildwelten des Splatters etc. - nach wie vor gewärtig und wird in den Begleitmusiken sogar akzentuiert. Man findet neben Sakralmusiken immer wieder stilistische Muster, wie wir sie aus dem Horrorfilm kennen. Die Bilder werden also emotional unterstützt und in eine gewisse Richtung gedrängt, die die Momente des Schocks und des Schreckens wachhält.

Tod und Physikalität des Körpers treten in den Rechtsmedizin-Szenen zusammen. Der

Leichnam wird zur Doppeltatsache: Er ist zum einen Mensch, Opfer einer Straftat, jemand, dem Schlimmes zugefügt wurde; und er ist zum anderen eine „Sache“, wird sächlich besprochen, der Rechtsmediziner-Bericht ist eine Begehung des Kadavers als sächliches Fundstück. So tritt er zugleich in eine narrative Doppelfunktion - er ist die Brücke, die die empathische Bindung der Akteure in den Fall hinein formiert, und er ist zugleich das erste Feld, an dem Spuren gesichert werden können.

Manchmal versuchen Mediziner, das Gesicht zerstörter Leichen zu rekonstruieren. Ein Beispiel ist Gorky Park (1983, Michael Apted): Man hat drei Leichen am Gorkij Park gefunden; man hatte den Toten die Gesichtshaut abgezogen, eine Identifizierung scheint unmöglich; der ermittelnde Kommissar macht aber einen „Mediziner-Gesichtsplastiker“ ausfindig, der die Gesichter neu modelliert und so Abbilder der Toten vor der Schändung schafft. Aus der Serienproduktion stammt Kommissar Rex - Brudermord (BRD 1999): Der Jungbanker Hans Tomek hat in den USA Karriere gemacht. Nach Wien kehrt er nur zurück, um sein Penthouse zu verkaufen; kurz vor Vertragsabschluss taucht unerwarteter Besuch auf: Hans‘ Bruder Paul, verkrachte Existenz und Ex-Knacki. Es kommt zum Streit. Paul bringt Hans um und nimmt dessen Identität an. Kurz darauf steht Kommissar Brandtner vor einer verbrannten Leiche. Gerichtsmediziner Dr. Graf versucht, das Gesicht des Toten zu rekonstruieren. Mittels einer Zeichnung, die aus der 3D-Darstellung eines Schädels gewonnen wird, der gefunden wurde, wird in Tatort: Liebe, Sex, Tod (BRD 1997, Peter Fratzscher) das Bild der Toten rekonstruiert - es ist die Schwester des Mörders, der in die Identität der Toten zu schlüpfen sucht.

Hier endet das Rollenspektrum des Rechtsmediziners - er wird dem Künstler gleichgestellt, er schafft Abbilder des Lebendigen, die das Lebendige selbst aufbewahren und neu zugänglich machen.

Anmerkungen

[1] Manchmal geraten Ärzte als Personen in kriminelle Geschichten hinein - ihre medizinische Profession spielt dann oft gar keine Rolle mehr. Das vielleicht berühmteste Beispiel ist The Fugitive (Auf der Flucht; USA 1963-1967; verfilmt 1993, Andrew Davis; als Serien-Remake USA 2000-2001), das die Flucht Dr. Kimbles vor der Fehljustiz zeigt.

[2] In Gorky Park (1982, Michael Apted) ist das Mikrophon Teil einer heimlichen Interaktion zwischen Rechtsmediziner und Kommissar: Immer dann, wenn er das Mikrophon einschaltet, spricht der Arzt laut Befunde ins Protokoll; stellt er es ab, flüstert er dem Polizisten Ratschläge und Warnungen zu.

[3] In dem Polizeiruf-110-Krimi Schneewittchen (BRD 2006, Christiane Balthasar) wird eine Mutter mit der Leiche ihrer 16jährigen Tochter konfrontiert. Nein, das sei nicht ihre Tochter, sagt sie, schüchtern lächelnd; als sie aber ein Bild der Tochter zeigt, ist deutlich, dass die Tote das vermißte Mädchen ist. Wenig später hat die Frau einen Zusammenbruch. In Tatort: Sag nichts (BRD 2003, Lars Kraume) identifiziert eine Frau die Leiche ihres erschlagenen Mannes, sie wirkt beherrscht und gelassen, ja, als sei sie ganz unberührt von der Schwere dessen, was geschieht; erst als sie hinausgeht, gerät sie ins Stolpern, man merkt, dass ihre Beherrschtheit Maske ist.

[4] Eigene Aufmerksamkeit verdiente die Geschichte der KTU resp. der wissenschaftlichen Ermittlungsverfahren im Polizei- und Gangsterfilm. So bildeten ein Staubvergleich, Fingerabdrücke, Funkpeilung eines Autos wissenschaftliche Techniken der Ermittlung, die als „neu“ annonciert wurden (z.B. in White Heat, 1947, Raoul Walsh) und wohl auch den propagandistischen Zweck verfolgten, das Sicherheitsgefühl der Zuschauer zu intensivieren.

[5] Nicht immer ist die Figur des KTUlers so nahe; in den Filmen des Leipziger Tatorts etwa ist der Kriminaltechniker „Walter“ den beiden Kommissaren Erlicher und Kain sehr freundschaftlich an die Seite gestellt, arbeitet auch im gleichen Haus wie die beiden Kommissare, doch nimmt er weiter eine Nebenrolle ein und ist höchstens beratend an

der Lösung der Fälle beteiligt. Auch die Figur der von Barabara Rudnik gespielten Rechtsmedizinerin Kathrin in den Münchner Tatorten um die Kommissare Leitmayr und Batic, die wohl die Ex-Freundin Batic‘ ist, ist unter den fiktionalen Medien-Rechtsmedizinern eher selten.

[6] In welchem Umfang die Schauspieler in die engeren Aufgaben eines Rechtsmediziners eingeweiht sind, die Arbeit „von innen her“ beurteilen können, ist nicht feststellbar, bleibt aber voraussichtlich oberflächlich. Jan Josef Liefers etwa, der den Münsteraner Tatort-Professor Boerne spielt, hat nach eigenen Worten zur Vorbereitung Fachzeitschriften wie "Der Pathologe" gelesen und mit verschiedenen Ärzten gesprochen.

[7] Vgl. dazu neben *Schöne neue Körperwelten. Der Streit um die Ausstellung* (hrsg. v. Franz Josef Wetz. Stuttgart: Klett-Cotta 2001) vor allem *Auf Leben und Tod. Beiträge zur Diskussion um die Ausstellung „Körperwelten“* (hrsg. v. Gottfried Bogusch. Darmstadt: Steinkopff 2003, = Schriften aus dem Berliner Medizinhistorischen Museum. 2.).

[8] Michael Hagner (Hg.): *Der falsche Körper. Beiträge zu einer Geschichte der Monströsitäten*. Göttingen: Wallstein 1995. Der Band enthält Texte u.a. zum mißgebildeten Menschen (gesellschaftliche Verhaltensweisen, moralische Bewertungen), Haarmenschen, zur Naturalisierung der Monströsität im 18. Jahrhundert, zum Monströsen in den Naturalienkabinetten und im Schaustellergewerbe, zu Lavaters Ästhetik der Deformation, zur kriminologischen Semiotik der Jahrhundertwende usw. Erinnert sei an dieser Stelle auch an die Tradition der „Freakshow“, die seit dem frühen 19. Jahrhundert die ältere Zurschaustellung von Mißbildungen und Monströsitäten als Jahrmarktvergnügen wiederaufnahm; vgl. dazu neben Tod Brownings Film Freaks (USA 1932) den Band: Robert Bogdan: *Freak Show. Presenting Human Oddities for Amusement and Profit* (Chicago/London: Chicago University Press 1988).

Gesundheitskulte, Körperhysterie und Nahrungsmittelindustrie: Am Beispiel von Alan Parkers Film *The Road to Wellville* (*Willkommen in Wellville*, 1994) [1]

Abstract: *The Road to Wellville* (USA 1994, Alan Parker) satirizes the life and work of Dr. John Harvey Kellogg, one of the inventors of cornflakes and peanut butter, one of the founders of Kellogg's Company. The story of the film ist narrated in three sub-stories producing a multi-facetted view on what's happening and how it works. It organizes an ironic and sarcastic view on a vision of hygienics - health is a consequence of a strictly ascetic living -, on the industrial production of food, on a pedagogic ideology of producing normality by compelling the individual, and on hysteria as a mode of being aware of body, sexuality, and health.

Das Problem

In den Thesen zur Geschichte als Allegorie verwendet Walter Benjamin das Bild eines rückwärtsfliegenden Engels als Bild für die Probleme der Geschichtsdarstellung - in die Zukunft hineinfliegend, die Augen auf das Vergangene gerichtet. Er bezieht sich auf die Zeichnung *Angelus Novus* von Paul Klee, die Benjamin selbst besaß, die aber als verloren gilt und nur noch als Reproduktion existiert [2]. Die Darstellung von Geschichte im Spielfilm hat es mit einer ähnlichen Paradoxie des Blicks zu tun - das Vergangene wird von heute aus besprochen, und erst heute finden wir die Anlässe und die Gründe, das zu benennen, was an Geschichte wichtig war. Jeder Mensch erfindet sich seine Geschichte, sagt Max Frisch einmal über Autobiographien. Erst im Nachhinein wird aus Zugestoßenem das, was als wichtig und erzählenswert gilt, herausgeschält. Manche Phase der Geschichte ist vom Kino geradezu neu erfunden worden. Nicht umsonst spricht man von der „Hollywood invention of Ancient Rome" und dergleichen mehr. Der Gegenwartsbezug ist noch tiefer - ein Film über die Geschichte der Medizin reflektiert das, was heute als wichtig gilt, und dient oft genug dazu, um über Heutiges zu sprechen. Geschichte im Film (wie in allen anderen Künsten) ist ein Spiegel, die Inszenierung ein Spiel mit Bande.

So, wie Autobiographien nicht vorgefunden, sondern erfunden werden, ist auch die Geschichte der Medizin nicht als objektiver Verlauf von Entdeckungen und Methoden, von Praktiken der Behandlung und Annahmen über die Struktur von Körper und Krankheit gegeben, sondern muß immer wieder neu konturiert werden. Der Blick auf die Geschichte der Medizin zeigt sich weniger als ein Versammeln der Fakten denn als ein Blick auf vergangene Annahmen über die Wirklichkeit des Körpers, über die Rolle des Mediziners, über die Beziehung zwischen Ärzten und Patienten. Die Vorstellungen der Krankheit reflektieren historisch die Beziehungen zwischen Mensch und Umwelt, zwischen Sünde, Krankheit und Strafe oder auch zwischen der Unreinheit des Lebens und einer Reinigung, die Heilung bewirkt.

Die volkstümliche Auseinandersetzung mit den Methoden und Theorien der Medizin begleitet die Geschichte der Medizin von Beginn an. Historische oder historisierende Darstellung der Medizin oder medizinischer Themen muß über die historische Befangenheit der Geschichtsschreibung nachdenken, weil das Wissen der Medizin keinem reinen Fortschrittsmodell folgt - es ist voller Brüche und Umbrüche, voller Widersprüche und Unvereinbarkeiten. Nachdenken über historische Medizin ist auch Nachdenken über ihr sich veränderndes soziales Verständnis, über verschiedene Modelle von Heilung oder Hilfe, über Vorstellungen über den Patienten. Und es ist zugleich eine Reflexion über heutige Medizin im sozialen Feld, über die Probleme und

Kontroversen, die im medizinischen Diskurs verhandelt werden, die Ansichten und Einstellungen, die sich auf die medizinischen Praktike und Institutionen richten.

Mein Beitrag wird an Alan Parkers Film Willkommen in Wellville aus dem Jahre 1994 zeigen, mit welchen ästhetischen und rhetorischen Mitteln neuere Spielfilme die Geschichte medizinischer Themen darstellen und als Mittel nutzen, über heutige Befindlichkeiten nachzudenken. Der Film ist deshalb so interessant, weil er

(1) sich mit einem der Propheten einer „industriellen Medizin“ befaßt, die das Medizinische als Klammer des Lebensstils ausgewiesen hat und daraus eine industrielle Lebensmittelproduktion entwickelte,

(2) weil der Film historisch sehr genau recherchiert ist und die vorgeführten Methoden der „Arbeit am Körper“ geschichtlich belegt sind, auch ist das historische Wellville äußerst genau nachgebildet worden;

(3) weil er die Potentiale medizinischen Stils und der Begegnung von Arzt und Patient in drei konkurrierende Ärzte-Figuren entfaltet;

(4) und weil er an den in den neunziger Jahren neu entflammenden Körper-Diskurs angeschlossen ist und die Fragen einer gesunden Lebensweise im Horizont von Bezügen diskutiert, die zeitgenössisch, nicht nur historisch sind.

Der Film

Der Film von Alan Parker basiert auf dem umfangreichen (und niemals langweiligen) Roman gleichen Titels von T. Coraghessan Boyle, der 1993 zuerst als Fortsetzungsgeschichte im *Rolling Stone* erschien, in mehrere Sprachen übersetzt wurde und ein Bestseller war. Alan Parker sicherte sich sofort die Rechte an dem Stoff und verfilmte das Buch 1994.

Den historischen Tatsachen folgend, führt Dr. John Harvey Kellogg [3] mit strengen Prinzipien zu Anfang dieses Jahrhunderts ein Sanatorium in Battle Creek im amerikanischen Mittelwesten [4]. Er hatte 1875 dort zu arbeiten begonnen. Die Anstalt, die von den Sieben-Tage-Adventisten gegründet worden war [5] und zur körperlichen Ertüchtigung nach den Programmen der Adventisten dienen sollte, ist ein im viktorianischen Stil gehaltenes Sanatorium für ein Publikum der Reichen und Berühmten. Kellogg ist trotz dieser luxuriösen Umgebung konsequenter Verfechter einer puritanisch-asketischen Lebensweise, die medizinischen Programme sind dementsprechend: Geschlechtsverkehr (auch unter Eheleuten) gilt als ungesund, Selbstbefriedigung erst recht. Fleisch, so demonstriert der Arzt gleich am Beginn des Films in einem Vortrag seinem entsetzten Publikum an zwei Proben, ist unter dem Mikroskop nicht von Pferdedung zu unterscheiden. Alkohol ist streng verboten. Im Sanatorium wendet Kellogg alle Methoden an, die er in seinen exaltierten Reden vor dem Programm einer konsequenten Körperreinigung begründet - sexuelle Enthaltsamkeit, viel Bewegung (die an aerobische Übungen gemahnt) und gesunde vegetarische Ernährung oder auch Diäten sind angesagt, Darmspülungen, Mineralbäder und operative Eingriffe sind die Anwendungen.

1907 [6]: Zu dieser Hochburg der Gesundheit kommen Eleanor und Will Lightbody (Bridget Fonda und Matthew Broderick). Eleanor war schon mehrfach da und hat ihren Mann mitgebracht, weil er an Verdauungsstörungen leidet. An dem armen Will wird die ganze perfekte Maschinerie des Sanatoriums demonstriert: Der Chef höchstpersönlich diagnostiziert schon bei der

Begrüßung in ihm einen schwerkranken Mann, sofort wird er von seiner Frau getrennt, in einem Rollstuhl auf sein Zimmer verfrachtet, mit Einläufen traktiert (eine von Dr. Kelloggs Standard-Therapien), in Spezialmaschinen, die Folterinstrumenten gleichen, massiert, mit Elektroschocks und kalten Güssen behandelt. Gemeinerweise wird ihm auch noch die attraktive Schwester Graves als persönliche Pflegerin zugeteilt - und er hat vor lauter Enthaltsamkeit bereits Halluzinationen, in denen er jede halbwegs hübsche Frau nackt sieht. Eleanor dagegen nimmt das Leben im Sanatorium, das Will wie ein Irrenhaus erscheint, begeistert wieder auf und erneuert ihre Freundschaft mit dem Assistenzarzt Dr. Frank Linniman und ihrer Vertrauten Virginia Cranehill.

Parallel zur Geschichte der Lightbodys wird die Geschichte von Charlie Ossining (John Cusack) erzählt: Charlie will reich werden, und zwar mit "Per-Fo" ("Perfect Food"), einem Plagiat der berühmten "Kellogg's Cornflakes". Seine Geldgier und Leichtgläubigkeit haben ihn in die Hände des Betrügers Goodloe Bender getrieben, der das Geld verpraßt, das Mrs. Hookstratten, Charlies reiche Tante, diesem zur Gründung einer Existenz gegeben hat.

Aber auch Dr. Kellogg hat Probleme: Sein mißratener Adoptivsohn George (Dana Carvey), ein Trinker und Herumtreiber, taucht im Sanatorium auf, weil er Geld haben will. Er hat seinen Adoptivvater schon als Kind zur Verzweiflung gebracht, wie mehrere ungemein komische Rückblenden zeigen: George, vom strengen Vater dazu verdonnert, zur Haustür hereinzukommen und seine Jacke am vorgesehenen Platz aufzuhängen, bis er begriffen habe, daß man sie nicht auf den Boden wirft, betreibt diese eine Aktion über mehrere Tage fast pausenlos, bis Dr. Kellogg ihn geradezu anfleht, aufzuhören - worauf George die Jacke auf den Boden wirft und zu Bett geht, wie es ihm befohlen worden war. George macht beim Weihnachtsliedersingen Furzgeräusche mit dem Mund, ein anderes Mal rebelliert er stundenlang lautstark gegen das den Kindern servierte gesunde Essen. Bei Vater und Sohn verkörpert jeder das, was der andere haßt, und sie verabscheuen sich zutiefst. Damit also George schnell aus der sauberen Klinik verschwindet, erhält er sein Geld.

Will ergibt sich mittlerweile in sein Schicksal und schließt Freundschaft mit Endymion Hart-Jones (John Neville). Er fängt auch eine Liebschaft mit der bleichsüchtigen Miß Muntz an.

Bender hat im Rahmen seiner Versuche, Verbindungen zur Gründung einer Frühstücksflockenfirma anzuknüpfen, inzwischen die Bekanntschaft von George Kellogg gemacht. Gemeinsam mit einem aus dem Sanatorium gefeuerten Stallarbeiter ziehen Bender, Charlie und George in einer stillgelegten, völlig heruntergekommenen Fabrik die Produktion von Frühstücksflocken auf. Das Ergebnis ihrer Bemühungen wollen allerdings nicht einmal die Schweine fressen.

Will hat einen sehr schlechten Tag: Beim morgendlichen Fußbad, bei dem den Patienten Stromschläge verabreicht werden, wünscht sich Endymion wieder einmal "mehr Ampère", was damit endet, daß der Pfleger und "Mr. Unpronounceable", ein russischer Patient, den keiner versteht, tödliche Stromschläge erleiden. Endymion nimmt es ziemlich gelassen hin, aber Will packt das kalte Grauen bei dem Gedanken, daß der Gesundheitsfanatiker Kellogg seine Patienten unter Umständen tödlichen Stromschlägen aussetzt. Er kommt auf sein Zimmer, gegenüber wird das Bett von Miß Muntz neu bezogen, und er erfährt von den Pflegerinnen, daß die arme Ida am Morgen gestorben sei. Vor dem Haupteingang des "San" bildet der vom Herzschlag getroffene Poultney Dab, seines Zeichens Sekretär von Dr. Kellogg, den Mittelpunkt eines Menschenauflaufes, als Will aus dem Haus rennt. Drei Tote an einem Morgen! Will flieht, betrinkt und überfrißt sich in der Stadt an Fleisch. Bei seiner Rückkehr wird er von der schockierten Eleanor entdeckt und Dr. Kellogg vorgeführt. Dieser beschließt nach einer saftigen moralischen Strafpredigt eine Operation. Will ist zunächst überzeugt, daß man ihn kastrieren will, aber es geht nur um ein Stück seines renitenten, trägen Darmes.

Eleanor hat inzwischen die Bekanntschaft von Mr. Lionel Badger (Colm Meaney) gemacht, einem fanatischen Tierschützer und Vegetarier, der noch etwas verrückter zu sein scheint als Dr. Kellogg. Durch ihn gerät sie an Dr. Spitzvogel, einen Scharlatan, der Frauen durch masturbatorische "Unterleibsmanipulation" behandelt, um Verspannungen zu lösen.

Charlie, Mr. Bender und George haben inzwischen, nachdem ihre eigene Frühstücksflockenproduktion danebengegangen ist, eine Wagenladung der Original-Cornflakes gestohlen und in ihre Per-Fo-Packungen umgefüllt. Bender verkauft sie und macht sich mit dem Erlös davon, Charlie die unbezahlte Hotelrechnung hinterlassend. Außerdem wartet bereits die Polizei, weil Bender ein gesuchter Hochstapler ist. Weiterhin hat Dr. Kellogg über seine Anwälte Klage wegen Patentverletzung eingereicht. Charlie soll alles ausbaden, was er natürlich nicht einsieht. Er läuft einfach davon. Jetzt gibt es nur noch einen Weg: Seine Tante, die ebenfalls Patientin in Kelloggs Sanatorium ist und Charlie brieflich ihr Kommen angekündigt hatte, darf nichts von dem Betrug erfahren. Er muß versuchen, noch mehr Geld von ihr zu erhalten, um so die Schulden zu bezahlen, die Bender hinterlassen hat. Aus diesem Grund taucht Charlie bei einem Sommerfest im Sanatorium auf. Dr. Kellogg weiß jedoch, daß Charlie an dem Betrug beteiligt ist, läßt in einer öffentlichen Rede den Betrug auffliegen und den Täter festnehmen.

Am gleichen Tag entdeckt Will, der sich inzwischen von seiner Operation erholt hat und von Dr. Kellogg über die neue "Therapie" seiner Frau in Kenntnis gesetzt wurde, Dr. Spitzvogel bei der "Arbeit" an Eleanor und Virginia, mit Badger als Voyeur. Seine Geduld ist endlich zu Ende: Er verprügelt Spitzvogel und schleppt Eleanor mit sich. Er erklärt sich als geheilt, zumal er vorher der Versuchung einer weiteren außerehelichen Eskapade in Gestalt von Schwester Graves widerstanden hat, und so verlassen die Lightbodys das "San". Ein Sprung in die Zukunft zeigt sie als glückliches Ehepaar mit vier Töchtern.

George, wütend darüber, daß wieder einmal eine Gelegenheit, an Geld zu kommen und gleichzeitig seinem Pflegevater eins auszuwischen, zunichte geworden ist, legt Feuer im Sanatorium und verhöhnt dann seinen Adoptivvater Dr. Kellogg. Dieser verfolgt ihn, um ihn von weiterer Brandstiftung abzuhalten, und taucht ihn nach längerer Verfolgungsjagd schließlich in einem großen Bottich mit Erdnußbutter unter. George gibt erschöpft klein bei, die beiden versöhnen sich. Vater und Sohn können sich gemeinsam mit knapper Not aus dem Gebäude retten, das völlig niederbrennt. Der herbeigerufene Feuerwehrwagen stößt mit dem Pferdewagen zusammen, der Charlie Ossining ins Gefängnis bringt. Charlie kann fliehen. Er wird mit einem Plagiat von Coca Cola zu Geld kommen. Dr. Kellogg baut in der Zukunft das gut versicherte Sanatorium noch größer und prächtiger wieder auf und stirbt so aktiv, wie er gelebt hat: Bei einem Sprung vom Dreimeterbrett erleidet er in der Luft einen tödlichen Herzschlag - der Film endet mit einem gefrorenen Bild des Toten in der Luft.

Satire

So kompliziert die Erzählung des Films ist, so wenig ist dies ein narrativer Film. Es sind die Themen und die „Subtexte“, die das Interesse des Zuschauers auf sich ziehen. Die *story* ist nur dienendes Element. Und es sind die zahllosen Widersprüche, die die Geflechte von Themen hervortreiben und die den Kern der satirischen Methode des Films ausmachen.

Oberflächlich gesehen ist Road to Wellville eine Hymne auf die amerikanische Kultur der Hygiene, Ernährung und Sauberkeit (resp. ihrer Kulte). Gerade die Anfangsszene zelebriert die lustvolle Bewegung der Sanatorianer in der Natur zu gemeinsamer Musik. Aber sie stellt auch

den verkrampften, geradezu hysterischen Modus aus, in dem das Lied vorgetragen, das musikalisch überformte Gelächter rhythmisch hervorgestoßen wird: Das ist eine Lust, die nahe am Hysterischen liegt. Das Lachen ist erzwungen, Teil einer „Lach-Therapie", die Gymnastik und Atemübungen miteinander kombiniert. Spaß zu haben und das Unterwerfen unter eine scharfe Kontrolle der Gesundheitsübungen treten zum erstenmal zusammen [7]. Zugleich wird zum erstenmal das Autoritätsproblem einer Medizin angesprochen, das lustvolles Leben und disziplinierte Körperertüchtigung in eins zu denken versucht.

Keine Hymne also. Die Mißtöne und manchmal grotesken, manchmal burlesken Übertreibungen beherrschen den Tonfall, in dem die Geschichte vorgetragen wird. Es ist allenthalben spürbar, daß der Film sein Thema in kritischer Distanz bespricht. Er ist eine Satire auf die amerikanischen Gesundheitskulte, und der Modus der Übertreibung und der Verschärfung ist schon hier am Beginn des Films äußerst spürbar: Eine der ersten Figuren, die der Zuschauer kennenlernt, ist Kellogg. Seine Rolle wird von einem hasenzahntragenden Anthony Hopkins durchgängig übereuphorisch gespielt. Eine Anekdote berichtet, daß Hopkins von Bugs Bunny geträumt hätte und erst nach diesem Traum Parker davon überzeugte, die Maske entsprechend zu gestalten. Dieser Hinweis ist deshalb wichtig, weil er darauf verweist, daß die Hauptfigur eine Amalgamierung verschiedener Figuren- und Bildvorstellungen ist. Neben das Bild des Arztes, Hygiene-Propagandisten und Industriellen tritt das kulturelle Schema des Bugs Bunny - das Bild eines Großmauls und Tricksters, eines Gauners und Maulhelden, das geradezu prototypisch den exzessiven Stil der Comic-Repräsentation vertritt und damit auch formal einen Hinweis auf das Register und den Tonfall gibt, in dem die Erzählung vorgetragen wird.

Hopkins' Kellogg ist in konsequentem *overacting* ausgespielt. Eine typische Szene findet sich gleich zu Beginn des Films: Dr. Kellogg gibt Reportern ein Interview, macht dabei mit den Armen gymnastische Übungen an einer Maschine, während er gleichzeitig ein Kneippsches Fußbad nimmt. Bei alledem befindet sich auf einer rotierenden Plattform. Die Eitelkeit, die sich in dieser hektischen Überaktivität artikuliert, ist schier grenzenlos. Die Hyperaktivität Kelloggs zeichnet im übrigen das ganze Sanatorium aus, wie schon die Eingangsszene zeigt: „Eine Gruppe Patienten macht Lauftraining, läuft an Damen in Leibchen und ‚Liebestötern' vorbei, die unter Anleitung einer dicken Sängerin Lachübungen machen, Patienten trainieren im Fitness-Raum, andere werden von Massage-Maschinen in einer Reihe wie am Fließband traktiert" [8].

Kulte der Gesundheit

Kellogg ist ein Prediger, der offenbar unter großer Anspannung agiert. Er erscheint wie eine Mischung zwischen Televangelist und Marktschreier. Er preist sein Gesundheitsprogramm wie von einer Obsession getrieben an [9]. Er kondensiert seine Ansichten in knappen Aphorismen, die als Kernsätze einer Heilslehre gleichwohl absurd wirken:

> Clean bowels make for clean thoughts [10]. The tongue is the billboard of the bowels. We are but lifeguards on the shores of the alimentary canal. An erection is a flagpole on your grave [11]. [Saubere Därme machen saubere Gedanken. Die Zunge ist das Schaufenster des Darms. Wir sind Lebensretter an den Küsten der Nahrungsgedärme. Eine Erektion ist eine Fahnenstange an deinem Grab.]

Kellogg schart Patienten wie Jünger um sich. So abstrus die Therapien auch sein mögen (Einläufe, Elektrobäder, batteriegespeiste Behandlung der Genitalien etc.), die Patienten liefern sich ihnen mit heiligem Ernst aus. Der Unterwerfungsgestus ist von Kellogg auch gefordert, und wird er nicht vollzogen - die George-Geschichte handelt ausschließlich davon, daß einer sich

weigert, sich Kellogg zu unterwerfen -, reagiert Kellogg aggressiv. (In der Romanvorlage bringt Kellogg am Ende den mißratenen Sohn sogar um.)

„For the ideologist, vegetarianism is a hygienic religion", schreibt Jarvis [12]. Kellogg ist Hohepriester eines Ernährungsprogramms, das wie ein Glaubensbekenntnis zelebriert wird. Dementsprechend autokratisch ist der Anspruch, den Kellogg an seine Patienten hat - die er eigentlich wie Gemeindemitglieder behandelt [13]. Die Unterwerfung unter den Vegetarismus gestattet es, Selbstzüchtigung zu betreiben. Die Zuwendung zum eigenen Körper ist durchaus von masochistischen Zügen begleitet. Schuld ist allenthalben spürbar und wird vor allem am Verhältnis der Lightbodys exemplifiziert. Das Exzessive findet hier keinen Platz. Die neurotische Grundorientierung ist evident, die zudem auf kollektive Askesen von Glaubensgemeinschaften verweisen:

> The belief that salvation is attainable by eschewing worldly pleasures marked the asceticism of early Christian zealots. Similarly, health neurotics with medical problems seem to believe that the more they restrict their alimentary pleasures, the more their health will improve. Fasting, austere diets, enemas, and the ingestion of bitter herbs are consistent with the psychological needs of health neurotics, many of whom shun those voices of conventional medicine and public health that might disenchant them [14].

Die vegetarische Enthaltsamkeit, die Kellogg predigt, öffnet die Lebensweise des Kollektivs in Battle Creek aber nicht nur in die Geschichte religiöser Gemeinschaften. Natürlich ist Wellville nur eine Sekte in einem säkularisierten Sinne. Es gehört zu den satirischen Widersprüchen des Films, daß der Enthaltsamkeit in der Ernährung ein ausgestellter Luxus in den anderen Bereichen des Alltagslebens entgegensteht. Darin realisiert sich in Wellville ein Rigorismus der Lebensführung bei gleichzeitiger Bewahrung konsumistischer und hedonistischer Grundeinstellungen, wie wir sie in dieser Kombination erst aus der Endphase des 20. Jahrhunderts kennen.

Die offensive Abwehr von Alkohol, Kaffee und Nikotin ist so nicht allein rückwärtsgewandt, sondern historisch doppelt verankert. Es geht auch nicht um eine „Rückkehr zum natürlichen Leben" oder zu einem ursprünglicheren Modell der Lebensvollzüge, sondern um eine Kritik der Lebensformen, die die Industrie-Städte ausgebildet haben. Das Genuß-, Rausch- und Völlerei-Verbot ist für uns ein deutlicher Angriff auf die urbanen Lebensverhältnisse des 20. Jahrhunderts. Aber diese Ansicht ist natürlich synthetisch, geschieht von heute aus: Kelloggs originales Programm war gegen Lebensweisen des 19. Jahrhunderts gewendet. Der Film zeigt die Welt der Kneipen und Restaurants in den Bildwelten von alten Pubs und Saloons. So stabil die Assoziation ist, das Gesundheitsprogramm Kelloggs als Produkt 20. Jahrhunderts anzusehen, werden durch die Handlungsorte und die Ausstattung die stereotypen Vorstellungen des öffentlichen Lebens im ausgehenden 19. Jahrhundert zusätzlich wachgerufen. Es entsteht ein Ort „zwischen" den Zeiten, in einer *Zwischenzeit*, die Historisches mischt und zu etwas Neuem synthetisiert.

Der Zusammenhang von Vegetarismus und asketischer Lebensführung ist sogar dreifach historisch verankert: in einem phatisch-soziologischen Modell des Zusammenhalts verschworener Glaubensgemeinschaften, in den medial vermittelten Stereotypien des öffentlichen Lebens im 19. Jahrhundert und in den neuesten Entwicklungen der Körperkulturen. Die verkehrten und ver=rückten Zeitbezüge der Geschichtsschreibung in den Mitteln des Kinos und der Fiktion werden greifbar - Geschichte wird erfunden und spiegelt nicht allein das Vergangene, sondern auch das Gegenwärtige. Kellogg verbündet sich mit den Bünden für gesunde Ernährung, für naturnahes Leben, die seit 1980 modisch geworden sind. Und der Film kritisiert und karikiert nicht nur Kellogg und das Sanatorium von Wellville, sondern vor allem die zeitgenössischen Bewegungen gegen die Genußmittel und für eine neue, sportlich motivierte und orientierte Askese.

Ebert weist darauf hin, daß die Bedingungen dafür, den Film zu genießen, womöglich damit zusammenhängen, daß man die Kultur der „health food stores, entranced by products like TVP, Gardenburgers, soy milk, barbecued tofu and the ominous Slimming Tea“ kennen müsse [15]. Erst dann erschließt sich die im Film beschworene Gesundheitswelt als Zwangswelt. Asketische Lebensweisen unterwerfen den eigenen Körper geistiger Kontrolle. Das Macht- und Kontrollverhältnis zwischen Körper und Geist steht zur Disposition - eine Trennung, die gerade christlichen Kulturen bestens bekannt sein müßte und gelegentlich zu geradezu zwanghaften Formen geführt hat (und in den neuen Körperkulten immer noch führt). Das Fleisch ist willig, der Geist ist schwach. Und umgekehrt. Kritik an Askese muß das Körper-Wille-Verhältnis anders fassen. Indem die Beziehung der Patienten zur eigenen Körperlichkeit z.B. als hysterisches Verhältnis gefaßt wird. Das Hysterische ist zentriert auf die Wahrnehmung des eigenen Körpers und seiner Funktionen. Dieses und auch die anderen Kennzeichen der Hysterie - Labilität, Affekterregbarkeit bei geringer Nachhaltigkeit der Gefühle, Unechtheit des Gefühlslebens, Erlebnishunger bei gleichzeitiger Erlebnisunfähigkeit, geziertes, theatralisches Verhalten - treten an allen Patienten auf. Der Film verbündet das Hysterische als besonderen Modus des In-der-Welt-Seins gezielt mit den Programmen des Gesund-Lebens - als Ausrichtung der eigenen Aufmerksamkeit, aber auch als Unterwerfungsgestus und Bereitschaft zur Selbstzucht.

Kritik an und Belustigung über ein asketisches Lebens- und Leibideal finden sich in der Filmgeschichte mehrfach. Alfred Hitchcocks Mr. And Mrs. Smith (1942) z. B. enthält gleich drei explizite Bezüge zu den Geboten des Diätismus. Smith erzählt, in einem Vortrag der Temperenzler hätte der Redner Alkohol in die Augen der Zuhörer gespritzt und sie gewarnt, daß Alkohol genauso die Magenwände verätze wie die Augen; daraufhin habe ein Trinker Cornflakes geholt und sie dem Redner in die Augen gerieben, darauf hinweisend, daß Cornflakes in dieser Weise den Magen schädigten. Gegen die sexuelle Erregtheit des Ehemanns habe im ersten Ehejahr nicht einmal strenge Diät geholfen, erfährt der Zuschauer *en passant*. Und als der Ehemann der ehelichen Wohnung verwiesen wird, zieht er ausgerechnet in den „Beefeaters Club“ - und es verwundert nicht, daß seine Frau mit einem asketischen Antialkoholiker das Gegenmodell des Männlichseins ihres Mannes ausprobiert.

Methoden der Satire

Um die Charakteristik Kellogs zwischen Evangelismus und Medizin herauszuarbeiten, bietet Parker das Körperverhältnis der Ärzte in dreifacher Facettierung an. Da ist Kellogg, der offensive Verfechter eines asketisch kontrollierten Verhältnisses zum Körperlichen. Er ist Vegetarier und plädiert für radikale sexuelle Abstinenz. Für ihn ist „Reinheit“ der höchste Wert, „Reinigung“ darum auch die fundamentale medizinische Technik. Mr. Badger, ein fanatischer Tierschützer und Vegetarier, ist ein zweiter Typus - er verficht ein „gesundes“ und lustvolles Leben, plädiert für Naturnähe und Mäßigung auch im Sexuellen. Er ist Barfußgänger, weil er die Berührung der Erde verspüren will. Und da ist schließlich der bekennende Nudist Dr. Spitzvogel, der wie fast alles Exzessive in diesem Film aus Deutschland kommt. Er ist orgiastisch orientiert, führt das Kranke auf Verklemmtheit zurück - und sexuelle Freizügigkeit führt konsequenterweise zu Heilungsprozessen. Daß er bei seinen Massagen deutsche Volkslieder singt, gibt dem Ganzen eine weitere groteske Spitze.

Die drei Ärzte sind *Karikaturen* der medizinischen Programme, für die sie stehen. Sie sind „Figuren“ in einem strengen Sinne des Wortes. Figuren sind kulturelle Größen, nicht psycholo-

gische [16]. Sie gehören dem Theater und dem Film an, sind Elemente der Dramaturgie. Ihre Geschichten sind Stereotypien. Das Karikaturenhafte der Figurenkomödie läßt sich nun in ROAD TO WELLVILLE nicht allein an den Arztfiguren festmachen, sondern ist auf allen Ebenen des Films nachzuspüren. Der Film verzeichnet bewußt seine Figuren, indem er einzelne ihrer Charakterzüge übertreibt, isoliert, in skurriler Isolation anbietet. Darum ist auch die George-Geschichte ein holzschnittartig wirkendes, manchmal groteskes Figuren-Melodram. Um eine psychologische Durchdringung der Handlung geht es dabei nicht.

Immer wieder wird auf die literarische und filmische Tradition dieser Methode der satirischen Übertreibung zurückverwiesen. Auch die Slapstick-Einlagen folgen den Traditionen der Figurenkomödie: Ossining versucht zu fliehen, nachdem Dr. Kellogg ihm die Polizei auf den Hals gehetzt hat - die Verfolgungsszenen erinnern an frühe Filme mit den Keystone Cops [17]. Manche Übertreibungen erinnern an derb-drastische Formen der volkstümlichen Komödie. So soll Kellogg ausgerechnet durch Mumps unfruchtbar (oder sogar impotent) geworden sein. Als Lightbody einmal dem Sanatorium entflieht, bestellt er ein Essen, in einer wüsten Kaschemme in der nahen Stadt - die Szene nimmt Vorstellungen und Bilder des Saloons aus dem (Film-)Western auf. Er ißt aber nicht das zu erwartende Steak mit Bohnen, sondern einen - rohen! - Hamburger. Das Satirische als Darstellungsmethode wirkt bis in die Bildgestaltung hinein. Manche Inszenierung hat die Schärfe der Karikatur - Lightbody trägt z.B. in den Behandlungsszenen eine Kreuzung zwischen dem Lendenschurz eines Märtyrers und einer Babywindel.

Die historische Lokalisierung dessen, was der Film zeigt, ist also dadurch verklausuliert, weil Parker sich mancher Inszenierungsmittel bedient, die auf vergangene Epochen der Filmgeschichte verweisen und die mit diesen assoziierten Bedeuteungshorizonte aktiviert. So sieht Will Lightbody Frauen seiner Umgebung unbekleidet, und erst als er zur Kontrolle die Augen schließt und wieder öffnet, sieht er, daß sie bekleidet sind. Diese Art visueller Gags entstammt den Soft-Pornos der sechziger Jahre [18] und kann als Gag nur funktionieren in einer Gesellschaft, die tendenziell prüde ist und schon das Anblicken von Nacktheit als Verstoß gegen die guten Sitten ansieht. Die Geschichte der Unterdrückung des Körperlichen in der Selbstwahrnehmung und in der sozialen Kommunikation beginnt nicht mit Wellville und endet nicht mit Kellogg. Der Film instrumentiert sein Thema in den Darstellungsmitteln des Jahrhunderts, mittelbar zeigend, daß und welche Aktualität und Geschichte ihm innewohnt.

Der Film thematisiert das Körperthema vor allem an Prozessen der Verdauung [19], die skatologische Grundorientierung des Witzes ist durchgängig. Vielleicht ist dieses Tabu-Thema der Grund dafür, daß gerade die amerikanischen Kritiken den Film mit größter Distanz besprechen - „almost every gag has to do with flatulence, vomiting, masturbation, genital size, public defecation, feces-throwing or yogurt enemas“ [20]. Besonders ausgestellt ist der Zusammenhang von Ernährung, Exkrementation und Geruch - der Gestank der Scheiße indiziere die Unreinheit der Nahrung, sei Anzeichen von Fäulnis und Tod. Nur gesunde Ernährung vermöge geruchsfreie Verdauungsprodukte hervorzubringen: *My own stools are gigantic and have no more odour than a hot biscuit*, heißt es einmal im Film.

Die Derbheit des Skatologischen ist Teil der satirischen Methode. Die gerade auf die Themen des Körpers, der Krankheiten und der Gesundheit ausgreifenden Regeln der guten Sitten, der gepflegten Sprache sind außer Kraft gesetzt. Der Effekt ist vehement: Der Film attackiert eine Medizin, die das Körperliche zu einer Tatsache des Sprechens transformiert und sie als solche unter semantische Kontrolle zu bringen versucht, und dabei feiert er das Körperliche in seinen elementaren Ausdrucksformen (Genuß, Sexualität, Exkrementation) auf das Deutlichste. Und er verbindet das Sprechen über das Exkrementale mit der film-internen Machtstruktur der Figuren:

Nur Kellogg spricht über Scheiße. In seiner Rede über die eigene Körperlichkeit offenbart sich auch das Machtgefälle innerhalb der Klinik und die tatsächliche Prüderie, die dem zwanghaften Nach-Außen-Kehren von Verdauungsproblemen innewohnt.

Aller Zentrierung des Witzes und auch des medizinischen Programms Kellogs auf das Körperliche steht aber eine unübersehbare Mechanisierung der Behandlung gegenüber. Der Patient gerät in eine Apparate-Medizin, die manchmal wiederum groteske Züge trägt. Da finden sich

- Elektro-Apparaturen (Stangerbäder, batteriegetriebene Masturbationsgürtel und ähnliches),
- Maschinen zur aktiven Betätigung (Treträder und ähnliches)
- und zur passiven Behandlung (Massageapparate, der bekannte Kelloggsche Vibrationsstuhl usw.).

Wiederum ist die Analogie zu den Instrumentarien des viel moderneren Bodybuildung evident. Auch hier entwickelt sich der Körper in Auseinandersetzung mit einem Maschinenpark. Der Widerspruch zwischen vorgeblicher „Natürlichkeit“ und tatsächlicher „Mechanisierung“ der Körpererertüchtigung produziert wiederum einen Teil des Witzes und trägt einen eigenen ironisch-satirischen Impuls.

Gerade Sexualität ist in der Gesundheitsprogrammatik Kelloggs in allen ihren Äußerungsformen zu unterdrücken [21]. Um so kurioser und für eine Interpretation des Films um so wichtiger ist die Tatsache, dass sich Patienten gegen die Entsexualisierung des Lebens zur Wehr setzen und die Therapien der Reinigung selbst sexualisieren. Insbesondere die Elektrotherapien werden von ihnen orgiastisch erfahren, ja goutiert. Die Unterwerfung unter das Diktat Kellogs gelingt so nur zum Teil oder vielleicht sogar nur scheinbar. In diesen Momenten spricht der Film auch von einer „kleinen Macht“ der Patienten, die sich auflehnen, indem sie Therapien in ihr Gegenteil verkehren. Das fußt darauf, dass der Film weniger von Krankheit als vielmehr von Lebensführung, von Körper- und Gesundheitsidealen und vom Nutzen der Triebkontrolle handelt.

Die Strategie der Teilgeschichten

Diese stilistischen Mehrfachbindungen der Global-Thematik plazieren es in einem Themenfeld, das einerseits historisch auf das Sanatorium in Battle Creek zurückverweist, andererseits aber eine Fülle von Anknüpfungen eröffnet, die das Thema des Körpers, der Gesundheit, der Sexualität als diskursives Thema des 20. Jahrhunderts umzirkeln und es auch in den Stilistiken seiner Darstellung reflektiert. Es geht weniger um die vordergründige Geschichte, die der Film erzählt, als vielmehr um seine thematischen Anknüpfungsangebote. Hier baut der Film ein reiches Netzwerk an Bezügen auf, ein Anspielungsfeld, das analytische Qualitäten hat und deshalb als die geistesgeschichtliche Folie angesehen werden kann, die ein ganzes Jahrhundert übergreifen kann und die es rechtfertigt, just diese Geschichte am Ende des Jahrhunderts zu erzählen.

Eine noch weitergehende analytische These ist in der Erzählstruktur verborgen. Der Film erzählt seine Geschichte in drei parallel und alternierend vorgetragenen Teilgeschichten [22]. Das Verfahren ermöglicht eine polyperspektivische Darstellung, die Ansatzpunkte einer Darstellung der Wellville-Welt eröffnet, die weit über das Erzählen einer einzigen geschlossenen Geschichte hinausgehen und das Kellogg-Imperium in den Prozessen einer zunehmend erkennbaren Industrialisierung der Gesundheit (und der Ernährung) lokalisierbar macht.

(1) *Die Lightbody-Geschichte*: Die erste Teilgeschichte handelt von dem neurotischen Ehepaar Will und Eleanor Lightbody, mit deren Ankunft in Wellville die Erzählung beginnt und mit deren Abreise er endet. Damit ist eine Klammer gesetzt, die nach dem Muster des *American Monomyth* - ein Fremder kommt in eine Stadt, hilft den Stadtbewohnern bei der Lösung ihrer Probleme und verläßt die Stadt wieder - gebaut ist. In diesem Fall ist damit zugleich eine Außen-Perspektive gegeben, die die Wellville-Welt als „fremd" erfahrbar macht. Man kann sich wundern über die Absonderlichkeit dessen, was vorgefunden wird, weil man sie als nicht-normale Enklave der Realität wahrnehmen kann.

Gelegentlich ist moniert worden, daß die Lightbodys wie Fremdkörper in der Welt des Sanatoriums wirkten [23] - gerade diese Fremdheit gehört aber zum poetischen Programm des Films. Die Besucher kommen aus einer fremden Welt, sie sind moderne Figuren, die in das historische Ambiente sich nicht einfügen können und darum aber die historische Differenz um so schärfer greifbar machen. Die Lightbody-Geschichte ist in gewisser Weise eine Zeitreise, in der moderne Verhaltensstile auf historische prallen und sich mit diesen als unvereinbar erweisen.

Die Lightbodys erscheinen auch deshalb als Fremdkörper in der Wellville-Umgebung, weil Will Lightbody unter das Diktat der Kelloggschen Medizin gerät, ohne daß dieses unbedingt mit seiner Krankheit zu tun hat. Er leidet an einer Magenverstimmung, die es ihm nur gestattet, Zwiebäcke und Brot zu sich zu nehmen. Tatsächlich sind es wohl Entzugserscheinungen einer Opium-Abhängigkeit, die das Leiden verursachen. Seine Frau gibt ihm Opiate, um seine sexuelle Aktivität zu dämpfen. Vor allem ist die Ehe zutiefst gestört, nach dem Verlust des ersten Kindes haben Schuldgefühle die Beziehung zutiefst verändert, die Einstellung beider zur Sexualität ist grundverschieden geworden. Lightbody erscheint gelegentlich auch als suchtgefährdeter Alkoholiker. Eine Rücksichtnahme auf die Vorgeschichte durch Kellogg findet nicht statt, der Patient hat sich der Therapie zu unterwerfen. Die Therapie ist universal, sie ist unsensibel für individuelle Pathographien, verkörpert einen einzigen diktatorisch behaupteten Stil des „guten Lebens" und ein damit verbundenes Glaubensprinzip.

Paradoxerweise ist gerade die Trennung des Ehepaares Voraussetzung dafür, daß Lightbody mit seiner Krankenschwester anbändelt und eine Liaison mit einer Kranken eingeht. Seine Eleanor sagt sich von Kelloggs Diktat der Enthaltsamkeit frei, als sie bei Dr. Spitzvogels Masturbationsmassagen erfährt, welche sexuelle Befriedigung sie erlangen kann [24]. Am Ende verläßt das Ehepaar Wellville verändert und auf dem Wege zu einer neuen Form der Beziehung - aber nicht in Konsequenz der Therapien und Erklärungsmodelle, die Kellogg anbietet, sondern in Absetzung von ihnen.

(2) *Die Ossining-Geschichte*: Die zweite handelt von Charles Ossining, der den ökonomischen Erfolg der Kellogg-Company kopieren will. Damit ist eine Figur eingeführt, die an den Traum des Erfolgs gebunden ist und durch die die industrielle Dimension des Sanatoriums thematisierbar wird. Zugleich wird eine Ungleichzeitigkeit der Produktionsweisen des Kelloggs-Konzerns und der gesellschaftlichen Umwelt greifbar, die die Modernität des Kellogg-Imperiums erahnbar macht.

Die Ossining-Geschichte hat mit der Lightbody-Geschichte kaum Berührungspunkte. Das mag man dem Film vorwerfen [25], das mag man aber auch als Beitrag zum Verständnis des Kellogg-Komplexes ansehen: Das Sanatoriums-Geschehen und die gleichzeitige Industrialisierung der Lebensmittelproduktion werden nicht als zusammenhängend wahrgenommen. Zwar liefert ein gewisses Bild von „Gesundheit" dem Marketing industriell gefertigter Lebensmittel wie Cornflakes oder Erdnußbutter den semantischen und ideologischen Rahmen und schafft die Konditionen für den Konsum dieser Produkte, doch wird nicht realisiert, daß Strukturen der

bäuerlichen Produktion durch ganz andere Strukturen einer kapitalistischen Nahrungsmittelproduktion abgelöst werden. Gerade die Unverbundenheit der beiden Geschichten repräsentiert das Entfremdungs- und Anonymisierungsverhältnis des Menschen zur Gesundheit und ihrer ökonomischen Ausbeutung.

(3) *Die George-Geschichte*: Die dritte ist die George-Geschichte, in der der mißratene Sohn ein patriarchalisch-autokratisches Machtverhalten des Arztes und Familienvaters Kellogg gegenüber den ihm Anvertrauten durchsichtig macht. Kellogg ist auch Vertreter einer „schwarzen Pädagogik", die den Zögling unterdrückt und durch drakonische Strafen in eine Vorstellung von „Normalität" zu zwingen versucht, die zum Schaden des Kindes gereicht. Kellogg gehört so in eine Reihe mit Figuren wie Schreber, der ähnlich eine „Natürlichkeit" der Lebensführung mit unvermitteltem Zwang gegenüber den Kindern verband.

Zusammenfassung

Der satirisch-ironische Darstellungsmodus, die Überzeichnung der Figuren und die Gliederung der Erzählung in drei Teilgeschichten organisieren vier Blicke auf das Geschehen, auf unterschiedliche Dimensionen des Sanatoriums:

(1) auf eine medizinhygienische Vorstellung, die die Askese als höchste Form von Gesundheit feiert,

(2) auf eine industrialisierte Produktion von synthetischen Lebensmitteln, die alle der Gesundheit dienen sollen und dabei erhebliche Gewinne produzieren,

(3) auf eine pädagogisch-volkserzieherische Qualität des Gesundheitsprogramms Kelloggs, das Normalität durch Zwang herzustellen versucht,

(4) auf den Zusammenhang schließlich, der zwischen dem Körper-, Hygiene- und Gesundheitsprogramm Kelloggs und den Optionen einer Vermarktung der daraus ableitbaren Wünsche und Bedürfnisse.

Gesundheitskulte schaffen die Bedingungen für die Entstehung einer Industrie. Der Ökonomisierung der Gesundheit sind keine Schranken mehr gesetzt. Die durchgängig satirische Darstellung lokalisiert zudem den Zuschauer in deutlicher Distanz vom Geschehen: Das Geschehen in Wellville ist lächerlich, ein Jahrmarkt der Neurosen, der narzißtischen Störungen und der Eitelkeiten - und das eigentliche Drama, die eigentliche *story* handelt von der Entstehung eines Industrieimperiums, verborgen unter all diesem Treiben.

Road to Wellville behandelt ein historisches Sujet. Buch und Ausstattung achten auf historische Treue. Und doch ist der Film keine historische Darstellung. Er nimmt das Historische als Folie, auf der Heutiges zur Sprache gebracht werden kann. Mit dieser Ver=rückung muß alle historische Darstellung rechnen - reden über Vergangenes und Gegenwärtiges meinen.

Darum ist auch eine Nach-Geschichte nötig - der Kellogg-Konzern hat sich zu einem der größten (oder sogar dem größten) Hersteller synthetischer Gesund-Nahrung entwickelt.

Der Kellogg-Konzern [26]

Die Geschichte des Kellogg-Konzerns und der Cerealien beginnt 1875 in Battle Creek (im US-Staat Michigan), als der frisch promovierte Arzt Dr. John Harvey Kellogg - die Hauptfigur des Films - seine Arbeit im "Western Health Reform Institute" aufnimmt. Die Stärkung und Heilung des kranken Organismus durch medizinische Gymnastik, natürliches und künstliches Sonnenlicht, vegetarische Ernährung (und unter Verzicht auf Alkohol, Kaffee und Tabak), Hydrotherapie und später auch Elektromassagen standen im Zentrum der Patientenbehandlung. 1880 trat Dr. Kelloggs Bruder, Will Keith Kellogg, in das Sanatorium ein und übernahm den Posten des Geschäftsführers. Auf der Suche nach gesunder Kost für die Patienten entwickelten die Brüder zahlreiche neue Produkte und Produktvarianten auf Getreidebasis, wie etwa ein Müsli, einen Ersatzkaffee und eine Erdnußbutter.

Den Durchbruch und damit den Übergang in die Lebensmittelindustrie brachte die Erfindung der Cornflakes. 1894 führten die beiden Kelloggs eine Versuchsreihe durch, um einen Ersatz für das harte, etwas fade schmeckende Brot zu kreieren, das bis dahin im Sanatorium serviert wurde. Rein zufällig blieb über Nacht gekochter Weizen stehen. Am nächsten Morgen hatten sie die geniale Idee, diesen Weizen durch Rollen zu drehen: Schön geformte Flocken waren das Ergebnis, die nach anschließender Wärmetrocknung leicht und knackig schmeckten. In den Speisesälen des Instituts gab es die Weizenflocken fortan mit etwas Salz gewürzt unter dem Namen *Granose*.

Am 16. Februar 1906 - anderthalb Jahre vor der Zeit, in der der Film spielt - gründete der 46jährige Will Keith Kellogg die *Battle Creek Toasted Corn Flake Company*. Die Produktion betrug anfänglich 1000 Packungen am Tag. Ein Jahr später stellten 300 Mitarbeiter bereits 4000 Einheiten täglich her. Schon bald nach Beginn der Geschäftstätigkeit überstieg die Nachfrage die Kapazität des Unternehmens – Anlass für Kellogg zu einer heute legendären Anzeigenserie, in der er auf seine Lieferengpässe aufmerksam machte, mit dem Effekt, daß die Nachfrage damit natürlich noch mehr stieg. Im August 1909 belief sich die tägliche Produktion auf mehr als 120.000 Packungen, neue Cerealien folgen: *Kellogg's Shredded Whole Wheat Biscuits, Kellogg's Krumbles, Kellogg's Bran Flakes* und *Kellogg's All-Bran*. 1909 überschritt der Umsatz erstmals die Millionen-Dollar-Grenze. Maßgeblich für den Erfolg des in atemberaubender Geschwindigkeit wachsenden Unternehmens waren die kreativen Werbekampagnen und sowie frühe „Point of Sale"-Aktionen des Unternehmens. Bemerkenswert war, daß Kellogg neben der positiven Wirkung auf die Gesundheit auch den köstlichen Geschmack der Cerealien ins Zentrum seiner Werbemaßnahmen stellte, damit werbepsychologische Verlagerungen von der Produkt- auf die Genußwerbung vorwegnehmend, die erst viel später allgemein wurden. Der Slogan „The Kind with the Flavor" wurde geboren.

1914 nahm die internationale Expansion ihren Anfang: Kellogg trat in den kanadischen Markt ein. 1922 firmierte die *Battle Creek Toasted Cornflake Company* zur *Kellogg Company* um. Das Unternehmen wuchs rasant und beständig. 1924 nahm in Sydney (Australien) die erste Produktionsstätte im Ausland ihre Arbeit auf. Weiterhin wurden neue Produkte in das Angebot aufgenommen, die manchmal zu Klassikern des Konzernangebots wurden. So nahm der Konzern 1928 die *Kellogg's Rice Crispies* in die Produktpalette auf, in der sie bis heute einen wichtigen Platz bewahrt haben. Ein weiteres Werk wurde 1938 in Manchester (England) eröffnet, 1951 begann man auch in Queretaro (Mexiko) mit der Produktion. Zu diesem Zeitpunkt beschäftigte der Kellogg-Konzern 6.500 Mitarbeiter weltweit.

Mit seinem Privatvermögen ging W.K. Kellogg großzügig um. Bis zu seinem Tod spendete er ca. 66 Millionen Dollar für verschiedenste wohltätige Zwecke, sein wichtigstes Engagement wurde ab 1930 die *W. K. Kellogg Foundation*, die bis heute existiert und zu den drei größten Stiftungen der USA zählt. Am 6. Oktober 1951 starb der Konzerngründer Will Keith Kellogg im Alter von 91 Jahren.

Innovation und konsequente Produktpflege trugen ebenso zum langfristigen Erfolg des Konzerns bei wie ein aggressives Marketing. Auf den Baby-Boom nach dem zweiten Weltkrieg reagierte die Firma mit leckeren Frühstücks-Cerealien speziell für Kinder: 1950 kamen die *Corn-pops*, 1952 die *Frosted Flakes (Frosties)* und 1953 die *Honey Smacks (Smacks)*. 1955 führte Kellogg die *Special K* und 1964 mit den *Pop-Tarts* erstmals auch Produkte für den Toaster ein. Neue Produktionstechnologien ermöglichten in den 80er Jahren Cerealien wie *Crispix* (1983), *Just Right* (1985), *Mueslix* (1987), *Raisin Squares* (1985), *Apple Cinnamon Squares* (1986), *Blueberry und Strawberry Squares* (1987). In den 90er Jahren vergrößerte Kellogg die weltweiten Herstellungskapazitäten: Neue Werke wurden 1994 in Bombay (Indien) und 1995 in Guangzhou (China) in Betrieb genommen. Heute produziert das Unternehmen mit rund 14.500 Mitarbeitern mehr als 50 verschiedene Cerealien in 19 Ländern und vertreibt Produkte in mehr als 160 Ländern der Erde. Der Umsatz der Kellogg Company beträgt jährlich über 9 Milliarden US-Dollar.

Anmerkungen

[1] The Road to Wellville (Willkommen in Wellville); USA 1994, Regie: Alan Parker. Produzent: Alan Parker und Robert F. Colesberry; Drehbuch: Alan Parker nach dem gleichnamigen Roman von T.C.Boyle; Musik: Rachel Portman; Kamera: Peter Biziou; Darsteller: Anthony Hopkins (Dr. John Harvey Kellogg), Bridget Fonda (Eleanor Lightbody), Matthew Broderick (Will Lightbody), John Cussack (Charlie Ossining), Colm Meaney (Badger), Dana Carvey (George Kellogg), John Neville (Endymion Hart-Jones). Dank geht an Britta Hartmann - sie hat wichtige Hinweise zur Überarbeitung einer älteren Fassung des Manuskripts gegeben.

[2] Den Hinweis danke ich Frank Kessler - ich hatte den Engel zunächst Bloch unterschoben.

[3] Kellogg lebte von 1852 bis 1943. Die Rolle spielt hier Anthony Hopkins. Zur historischen Figur Kellogs vgl. Albert Wirz, Die Moral auf dem Teller: dargestellt an Leben und Werk von Max Bircher-Benner und John Harvey Kellogg, zwei Pionieren der modernen Ernährung in der Tradition der moralischen Physiologie... Zürich: Chronos 1993.

[4] Zur Geschichte des Sanatoriums vgl. Patsy Gerstner, The temple of health: a pictorial history of the Battle Creek Sanitarium. In: Caduceus 12, 2, Autumn 1996, S. 1-97.

[5] Vgl. neben Gerstner, Temple (Anm. 4) auch John Hartl, Sick sense of humor. In: Film Sense 1994 [online].

[6] Die Inhaltswiedergabe folgt der detaillierten Darstellung bei Gabi Gottschalk, Rez. In: Hopkinsville.de o.J. [online].

[7] Ein ähnliches Argument äußert Carrie Perlman, Rez. In: The Tech (MIT) 114,53, 1.11.1994.

[8] Gottschalk, Rez. (Anm. 6).

[9] Zur historischen Figur Kelloggs und den Umkreis einer „moralischen Physiognomie“ vgl. Wirk, Moral auf dem Teller (Anm. 3).

[10] Erwähnt bei Perlman, Rez. (Anm. 7).

[11] Entnommen Roger Ebert, Rez. In: Chicago Sun Times, 28.10.1994.

[12] William T. Jarvis, Why I Am Not a Vegetarian. In: Priorities 9,2, 1997 [online].

[13] Es sei daran erinnert, dass der Sanatoriumskomplex von Adventisten gegründet wurde, die eine eigene Philosophie des einfachen und gesunden Lebens verfochten und auf den Genuss von

Schweinefleisch, in manchen Zirkeln sogar auf alle fleischliche Nahrung verzichteten.

[14] Jarvis, Why I am not a vegetarian (Anm. 12).

[15] Ebert, Rez. (Anm. 11).

[16] Hans J. Wulff, La perception des personnages de film. In: Iris: Revue de Théorie de l'Image et du Son 24, 1997, S. 15-32.

[17] Ähnlich Gottschalk, Rez. (Anm. 11).

[18] Den Hinweis gibt Hartl, Sick sense of humor (Anm. 5).

[19] Vgl. dazu Shane Burridge, Rez. In: IMDB Review 2000 [online], sowie Hal Hinson, Rez. In: Washington Post, 28.10.1994.

[20] Hartl, Sick sense of humor (Anm. 5).

[21] Zum Horizont der Kelloggschen Masturbations-Phantasien vgl. John Quinter, The politics of masturbation. In: The Lancet (London) 345, 1995, S. 454ff.

[22] Vgl. Perlman, Rez. (Anm. 7); vgl. dagegen James Berardinelli, Rez. In: ReelViews 1994 [online], der nur von zwei Subgeschichten ausgeht.

[23] Vgl. Berardinelli, Rez. (Anm. 22).

[24] Perlman, Rez. (anm. 7) moniert zu Recht, daß Bridget Fonda diesem Einstellungswandel so wenig Gesicht gibt.

[25] Wie z.B. Berardinelli, Rez. (Anm. 23).

[26] Die Firmendarstellung folgt der Selbstdarstellung des Konzerns.

Nicht-identifizierter Fall 47: Körper, Krieg und Medizin in Dalton Trumbos *Johnny Got His Gun* (1971)

Hans J. Wulff, in Zusammenarb. mit Heinz-Jürgen Köhler

Johnny zieht in den Krieg (Johnny Got His Gun). USA 1971. Regie: Dalton Trumbo. Buch: Dalton Trumbo, nach seinem Roman *Johnny Got His Gun* (1939). Kamera: Jules Brenner (Farbe und Schwarzweiß). Besetzung: Timothy Bottoms (Joe Bonham), Kathy Fields (Kareen), Marsha Hunt (Joes Mutter), Jason Robards (Joes Vater), Diane Varsi (4. Krankenschwester), Donald Sutherland (Jesus). Großer Preis der Jury, Cannes 1971.

Johnny Got His Gun

Aufmärsche, begeisterte Passanten: Amerika zieht in den Krieg. Die einzigen heroischen Kriegsbilder dieses Films sieht man im Vorspann: als halbes Bild, in der anderen Hälfte laufen die Credit-Tafeln. Begeisterung für den Krieg ist nur die halbe Wahrheit, möchte man ganz im Wortsinne folgern. Doch selbst das erscheint im folgenden als blanker Zynismus. Krieg, so macht der Film von der ersten Sekunde nach dem Vorspann an deutlich, entmenschlicht. Er macht Menschen zu - ja, was? Das ist die Frage, um die dieser Film mit einer Schonungslosigkeit kreist, wie sie im Kino ihresgleichen sucht. Wiewohl Johnny Got His Gun die politische Notwendigkeit dieses Krieges, des Ersten Weltkrieges, nicht in Zweifel zieht. Es geht ihm weniger um diesen speziellen Krieg als um den Krieg an sich.

Schwarzfilm, Atmen. Ein Kriegsversehrter liegt im Lazarett. Eine Granate hat seinen Körper zerfetzt, hat ihm Arme und Beine, Augen, Nase, Mund und Ohren abgerissen. So liegt er da als ein „Ballonkörper“, ein atmender Fleischklumpen, der nicht einmal menschliche Umrisse unter der Decke erkennen lässt: Ein Käfig über dem Rumpf hält die Decke von der geschundenen Haut fern, eine Maske wie eine umgekehrte Schwesternhaube verhindert den Blick auf sein Gesicht. Ist das ein Mensch, der da liegt? Alles was an einen Menschen erinnert, ist die behaarte Schädeldecke. Er ist der "nicht-identifizierte Fall 47". Die Ärzte stellen fest: "Das motorische und das Atmungszentrum funktionieren noch, das bedeutet: Er lebt." Doch halten sie dies für ein rein vegetatives Leben, so stark wie sein Hirn geschädigt ist. "Für sein Fortleben gibt es keine Rechtfertigung, es sei denn, wir lernen durch ihn, anderen zu helfen", doziert der behandelnde Militärarzt. Das ist pure Heuchelei: Dieser Körper wird abgeschoben in die Besenkammer, alle medizinischen Eingriffe - Beatmung, künstliche Ernährung, künstlicher Ausgang - dienen allein der Lebenserhaltung. Forschung wird an diesem Körper nicht betrieben. Man lässt ihn nur aus einem Grund nicht sterben: aus Angst und Scham, sich die Niederlage einzugestehen - die Niederlage des Militärs, diesen jungen Mann in diese entmenschlichende Lage gebracht zu haben und die Niederlage der Ärzte (ebenfalls Militärs), ihm nicht helfen zu können.

"Dieser junge Mann ist so unfähig zu denken und zu fühlen wie die Toten", bescheidet der Arzt. Er irrt sich damit - und der Film gibt dem vermeintlich Toten seine menschliche Würde zurück. Wir hören die Gedanken dieses Wesens aus dem Off und wir sehen - visualisiert durchgängig in Farbe und teils mit verschwommenen Bildrändern - seine Erinnerungen und Visionen. Die innere Stimme ist ihm wie eine äußere zugeteilt, entfernt sich die Szene von seinem Bett, wird sie leiser - nur eines kann diese Stimme nicht: mit anderen kommunizieren. Das wird er erst viel später lernen, er sendet Morsezeichen aus mit dem einzig verbliebenen Körperteil, sei-

nem Kopf. Dass die Ärzte und Schwester diese Sprache verstehen, aber nicht auf seine Wünsche eingehen, ist der bitter-zynische Höhepunkt in der Geschichte seiner Entmenschung.

In den Erinnerungen und Visionen lernen wir ihn kennen: Joe, 17 Jahre alt, hat sich freiwillig in den Krieg gemeldet. Er wollte sich nicht drücken, und: "In einem halben Jahr hätten sie mich sowieso eingezogen." Nach einer Liebesnacht mit seiner Freundin Kareen - ihrer ersten - zieht er an die Front. Kareens letzte Worte gehen im Lärm der Eisenbahn unter, dieser wird überdeckt vom Pfeifen der herannahenden Granate. Gerade noch in den Armen seiner Liebsten, ist er im nächsten Moment ein Krüppel. Weitere Erinnerungen kreisen um seine Jugend, seine Familie, der Versuch, dem strengen Vater zu gefallen. Wir erleben einen "vollständigen" Menschen mit einem ganz alltäglichen Leben, wie es viele führen - immer wieder scharf kontrastiert von den niederschmetternden Krankenhausbildern. In seinen Visionen fragt er mehrfach Christus um Rat - den Gottessohn, dessen Leiden nach christlicher Lehre einen Sinn hatte. Doch auch dieser Christus kann Joes Leiden nicht erleichtern.

Kino des Entsetzens

Trumbo arbeitet nicht mit den Mitteln des Schock-Kinos. Er zeigt keine Bilder der Zerstückelung, der zerrissenen, aufklaffenden Körper. Dieses Kino ist dezent. Darum ist es radikal. Das Entsetzen muss sich nicht in martialischen Bildern äußern, dann würde es immer in einem ambivalenten Verhältnis zu seinen eigenen Mitteln steckenbleiben - es entsetzte sich öffentlich über Dinge, die dennoch dabei die atemlose Aufmerksamkeit des Publikums auf sich zögen.

Trumbos Film verzichtet auf die Sensation des Blutes. Die Bilder des Schreckens sind schwarzweiß abgesetzt gegen die bunte Realität der Erinnerungen, Phantasien und Träume. Gegen die manchmal blumig wirkende Fülle jener Bilder stechen die kargen Schwarzweiß-Kompositionen scharf ab. Hier ist zu formaler Kälte auch visuell zusammengefasst, wovon die Geschichte erzählt. Nahezu leere Räume, Rumpelkammern, keine Orte des Lebens, an denen der lebende Leichnam aufbewahrt wird. Außerhalb des Verkehrs der Lebenden.

Er verzichtet auf den Anblick des verstümmelten Körpers. Trumbo inszeniert keine *freak show*, er stellt nicht aus, wovon er berichtet, sondern überlässt dieses der Phantasie des Zuschauers. Das Sensationelle wird zurückgenommen, der dramatische und moralische Konflikt kann sich ungehindert ausbreiten. Ihm steht die Neugierde nach Niegesehenem nicht mehr im Wege. Johnny Got His Gun respektiert den Körper des Helden in jeder Hinsicht, bleibt auf Distanz, mischt sich nicht ein. Der Leib bleibt eine private Tatsache, wird nicht öffentlich gemacht, das würde das Interesse der Darstellung ganz wesentlich verändern. Der Leib bleibt verhüllt, in allen Phasen des Films.

Die Entdeckung der Verstümmelung bleibt die Entdeckung Johnnys. Seine klagende Stimme berichtet von dem Versuch, den Körper zu erforschen, der sich in kein Schema mehr einfügen mag. Seine Teile fehlen, sie sind nicht mehr da. Das Fehlen eines Organs bemißt sich immer am idealen Schema des Ganzkörpers, als Abweichung von einer stillschweigend angenommenen Norm. Der verstümmelte Körper selbst kann nur als Verlust erfahren werden, etwas ist nicht da, was da sein sollte. Das Ertasten des eigenen Körpers unterlegt ihm ein normales Körperschema, ein Schema der körperlichen Normalität. Darum ist die Amputation nicht einfach nur die Entfernung eines Körperteils, sondern eine Transformation - ein amputiertes Bein ist ein Bein, das nicht mehr da ist. Verlust am Leibe, in den sich die Ärzte aber einmischen. *Sie* haben das Bein amputiert. *Sie* haben die Reste des Gesichts zusammengenäht und ziehen jetzt die Fäden. *Sie,*

sie, sie - das *voice over* artikuliert die Erfahrung des verstümmelten Körpers als Erfahrung der Ohnmacht, der Einwirkung der Ärzte auf den eigenen Leib, als Eingriff in den natürlichen Zusammenhang von Leben und Tod. *Sie, sie, sie* - das markiert eine Entmachtung des Subjekts, auf die noch zu einzugehen sein wird.

Johnny nimmt seinen Körper als fremd wahr? Die Distanz zwischen Ich und Leib ist im Text des *voice-overs* vielfach benannt. Und sie ist auch in den Imaginationen des Helden unbedingtes Faszinosum, unbegreifliches Zentrum eines Denkens, das das eigene Ich als Einheit von Bewusstsein und Körper zu durchdringen und zu verstehen sucht. In einer deutlich an Fellinis Inszenierungen angelehnten Szene preist ein Marktschreier Joe Bonham an, den Arm- und Beinamputierten (*basket case*), vor dem sich alle ekeln und der dennoch so lebendig sei wie jeder im Publikum. Jason Robards, der auch Johnnys Vater spielt, ist der Marktschreier - ist es der Vater selbst, der in grotesker Verdrehung den verstümmelten Sohn anpreist? Dieses Spiel mit den gegenseitigen Wahrnehmungen ist eines der strukturellen Themen des Films, in ihnen manifestiert sich die Wahrnehmung des Eigenen aus dem Blick der anderen: Johnny nimmt sich als Krüppel wahr, und er reiht sich selbst in die *freak show* ein. Und er nimmt sich aus dem Blick der Eltern wahr, imaginiert sie, wie sie mit dem Krüppel-Johnny umgehen. Die Szene endet in einer Rückfahrt der Kamera. Im Vordergrund des Szenarios kommt Johnny ins Bild, er trägt Uniform und kauert unter einem Palmwedel. Johnny - das Subjekt der Imagination - sieht sich selbst sowohl als Objekt der Ausstellung wie auch als Beobachter der Szene. Um solche Doppelungen und Einbettungen kreisen die Imaginationen: Lebensgeschichtliche Erinnerung bricht mit der Verkrüppelung ab, das Imaginieren muss die Transformation des eigenen Leibes verarbeiten. Trumbo deutet den Bruch zwischen Vorher - die Zeit der „normalen“ Biographie - und Nachher - die Zeit der Verkrüppelung - als Übergang in das Groteske, dabei das Entsetzliche dem Entsetzlich-Komischen naheführend, weil nur so die Erfahrung der eigenen Deformation erträglich ist.

Eine Erinnerungssequenz nähert das Grotesk-Komische besonders an die Darstellung des Entsetzens an: Ein dicker Bayer ist zwischen den Schützengräben erschossen worden. Sein Leichnam hängt im Stacheldraht und verwest. Ein Offizier beschwert sich über den Gestank und gibt Order, den Toten nachts zu beerdigen. Während der Beerdigung wird der Feldwebel in den Hintern geschossen. Die Männer des Kommandos fliehen - die Szene endet im Weiß einer explodierenden Granate, es ist wohl die Explosion, die Johnny verstümmelte. Gerade in dieser Sequenz mischt sich neben einer Tendenz zum verzweifelten Lachen noch eines der anderen Themen des Films ein: die Beschäftigung mit den verschiedenen Übergangsformen des Leibes. Verstümmelung wie am Leibe Johnnys; Verwesung wie am Leibe des dicken Bayern; Gehschäden wie am Leibe des Militärarzt-Generals, der Johnny zum Weiterleben verurteilt; das bare Skelett wie in einem kurzen Traumbild auf dem Grunde eines Sees. Dem Lebendigen sind so eine ganze Reihe von Degenerationsformen des Leibes als Vorstufen oder Erscheinungsformen des Todes entgegengestellt.

Der Leib Johnnys bleibt in Trumbos Inszenierung private Tatsache, obwohl das ganze Drama um dieses Thema kreist. Visuell-szenisch ist er gegen den Zuschauer abgeschirmt - durch das eckige Kästchen, das das Gesicht verdeckt, welches keines mehr sein kann, und durch die ballonartige Hülle, unter der der Rumpf verborgen ist. Der Johnny nach der Verletzung ist ein *cyborg*, eine Einheit von künstlichen und organischen Teilen, deren einziger Zweck darin besteht, am Leben zu bleiben [1]. Johnny ist von anderer Art als alle anderen, die der Film zeigt, und Trumbo grenzt ihn scharf gegen das Umfeld ab. Der Körper wird als Installation in den kargen Raum hineingestellt. Der Cyborg in Trumbos Film ist aber kein Hypersubjekt, keine Perfektionierung des menschlichen Leibes, wie es in so vielen Cyborgfilmen ausgeführt ist - Robocop sei nur stellvertretend genannt. Johnny ist ein *defekter cyborg*: Die Trennung von Kopf und Rumpf

erinnert an die natürliche Gliederung des menschlichen Leibes. Extremitäten aber fehlen. Schnittstellen zur Umwelt sind nicht sichtbar, eine minimale Aktivität muss der Rumpf erst mühsam erlernen (der Film begleitet ihn auf diesem Prozess). Sind die meisten Cyborgs der Literatur und des Films perfekte Körper, denen ein oft unperfekter Geist innewohnt, ist Johnny ein „brain without a body“ (Kriegel 1968, 109), ein medizinisches Monstrum, das jedem Ethos der Heilkunst Hohn spricht.

Dennoch ist die Darstellung des Helden als bewegungsunfähiges Möbelstück zugleich eine Inszenierung des verstümmelten Körpers als ästhetisches Objekt. Der Film verweigert jede Andeutung der figuralen Person, man sieht nur Stirn und Haare, eine der Schwestern legt einmal mitleidig-hilflos die Hand darauf. Und man sieht gelegentlich die Brust, eine der Schwestern wäscht sie und eine Träne fällt darauf. Die vierte Schwester, die der Film zeigt, schreibt „Merry Christmas“ darauf, langsam, die Brust wie eine Tafel zwischen den Buchstaben freiwischend.

Der Rest des Körpers ist ersetzt sie durch einen *Ballonkörper*, der Film inszeniert den Helden als Liege mit Rumpfballon und Kopf-Kästchen in einem kargen und antiseptischen Raum. Herrscht im Roman vielleicht noch der Eindruck einer Karikatur vor (Kriegel 1968, 109), geht der Film einen deutlich anderen Weg - er gibt der Figur Johnnys symbolische Tiefe, die vor allem durch die Inszenierung des Körpers im Raum und durch die Komposition der Bilder ausgedrückt, verbal dagegen nie ausgesprochen wird. Es wundert nicht, dass die Installation die wohl einprägsamste Bilderinnerung an den Film darstellt, ist doch das angebotene Szenario eine ebenso prägnante wie verzweifelte Darstellung der Ohnmacht des Helden und darüber hinaus ein viel allgemeineres Bildsymbol für Hilflosigkeit, den Ruf nach Zuwendung, das Verlangen nach Barmherzigkeit. Wenn am Ende der Geschichte der Ballon durch schlichtes Leinentuch ersetzt ist, hat sich jenes erste Bild schon als Schlüsselbild eingeprägt und überlagert die Schlussphase des Films.

Krieg und Medizin

Diese Entfremdung, Entmündigung und Versachlichung des Leibes! Der Krieg, der sich nicht für das Subjekt interessiert! Wie jämmerlich und verlogen sind diejenigen, die von Kanonen gestählt nach Hause ziehen! Die Medizin, die den Patienten/Klienten nicht als Gegenüber, sondern ebenso als Objekt, als Forschungsmaterial ansieht! Der Körper als Verfügungsmasse!

Alles dieses sind Motive einer Industrialisierung des Krieges, die den Einzelnen als bares Material berechnet, ihn als Objekt der staatlichen oder institutionellen Macht ansieht. Das Subjekt kann den Körper nicht mehr besitzen, ihm ist die Kontrolle entzogen. Die Erfahrung der Ohnmacht ist die Erfahrung des nicht mehr kommunikationsfähigen Torso-Subjekts. Dagegen steht die Handlungsperspektive der Militärärzte: den Tod entmachten, Leben schaffen, die Macht der Medizin als Sieg über die Körperfunktionen selbst feiern. Die medizinische Pflicht zur Lebenserhaltung und -verlängerung ist pervertiert, weil der Kranke auf bare physiologische Funktionen reduziert wird. Die Frage nach dem „guten Leben“ stellt sich - und die Frage nach einem gerechten, selbstkontrollierten Tod.

Dem noch lebenden Kadaver wird das Bewusstsein abgesprochen, das Menschliche entzogen. Es ist ein nur noch biologisch funktionierendes Etwas, das der Krieg übergelassen hat und den Medizinern als Versuchstier zur Verfügung steht. Zur Verfügung stehen - da kann einer über „etwas“ verfügen, das keine Selbstbestimmung hat, keine Rechte besitzt, sich nicht zur Wehr setzen kann oder darf. Die Entmenschlichung des anderen, der gegenübersteht, durch Entmündi-

gung - ein Akt, der immer explizit vollzogen wird (und sich in auch den Filmen des Stoffkreises des „Hirntodes“ oder auch des „Wachkomas“ findet). Um die *Explizitheit* geht es, dann wird der andere den Sachen (oder den Tieren) zugesellt, dann genießt er nicht mehr die Schutzrechte des Menschlichen. Eine fatale Logik, weil der Akt der Entmenschlichung bis in die Niederungen propagandistischer Bilder vollzogen wird. Johnny ist namenlos, als die Mediziner ihn entdecken - auch das ist als ein Hinweis zu lesen: Weder der Patient noch seine Angehörigen können sich in die medizinische Verfügung einmischen, der Patient ist nur noch Material. Ihm wird mit dem Namen die Würde der Individualität entzogen.

Die Maschinisierung des menschlichen Leibes in den Bedingungen des modernen Krieges, der nicht zu Unrecht als Form einer umfassenden Industrialisierung beschrieben worden ist, setzt sich so bis in die helfenden Berufe fort. Ist es „Menschenmaterial“, das in den Schützengräben eingesetzt und verbraucht wird, so hat es auch die medizinische Versorgung mit „Material“ zu tun, nicht mit einem elementaren sozialen Verhältnis. Der Tod markiert in beiden Bereichen nur eine Grenze, die ihren eigentlichen älteren sozialen und subjektiven Sinn verloren hat. Es entsteht ein grausames Paradox: Dem gewaltsamen Tod korrespondiert ein gewaltsames Leben, das eine und das andere sind nicht selbstgewählt, sondern in der Überantwortung subjektiver Kontrolle an abstrakte Größen des sozialen Lebens, an Institutionen, Apparate und Ideologien, entstanden. Der zivile Tod erscheint dann ebenso als rückwärtsgewandte, von der Entwicklung längst überholte und im Realen kaum mehr einlösbare Phantasmagorie wie die Vorstellung eines zivilen Lebens.

Nun verdreht Johnny Got His Gun diese vielfach beschriebene Mechanisierung des menschlichen Lebens in grotesker Weise. Es entsteht eine aberwitzige Welt, in der die angestammten Morallehren und Verpflichtungen der Apparate und Institutionen gegenüber dem Einzelnen schlicht verschwinden oder sich grausam-lächerlich in bare Rhetorik verdrehen. Die Anonymität und Unkontrollierbarkeit des Krieges fällt hier sogar weniger auf als eine brutale Verdrehung der medizinischen Verpflichtung: weg vom Heilen, Lebenserhalten und dem Gewährleisten eines gesunden oder zumindest erträglichen Leben der Kranken hin zur technischen Verlängerung des Daseins von Sterbenden (Fuchs 1973, 184). Diese Entwicklung gehört durchaus in eine Bewegung des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts, in der das Verfügen über den Einzelnen in den Prozessen der industriellen Produktion ebenso wie in zwischenstaatlichen Auseinandersetzungen zum Standard der Politik zwischen der Macht und ihren Institutionen und dem Individuum selbstverständlich wurde. Die Fremdheit zwischen Einzelnem und Kollektiv wird so zur *Entfremdung* und kann nur durch die imaginären Geborgenheiten der Ideologien aufgefangen werden.

Zuschauer

Die Installation des verstümmelten Johnny als ästhetisches Objekt ist nicht allein eine ebenso prägnante wie verzweifelte Darstellung der Ohnmacht des Helden, sondern auch des Zuschauers. Er steht eindeutig auf der Seite Johnnys, er könnte gar nicht anders, die klagende Stimme lässt ihm keine andere Wahl. Zu wissen, dass die Entmachtung des Helden endgültig ist, dass er keine Handlungsgewalt wiedergewinnen kann - das widerspricht aller Erfahrung des Kinos und des Dramas. Dieser Held kann nicht einmal tragisch untergehen, er muss Objekt bleiben. Sein Ringen um das Recht auf Tod, die winzigen Schritte, die eine Verbindung zu den äußeren Handelnden wieder herstellen, sind darum auch ein verzweifelter Versuch für den Zuschauer , John-

ny als handlungsfähige Figur zu rekonstituieren. Der Schrecken liegt darin, dass all sein Wollen auf Tod hinauswill, als letzte und terminale Form der Selbstbestimmung. Und der Schrecken liegt darin, dass der Zuschauer in eine empathisch-identifikatorische Situation hineingezwungen wird, die ihm keinen Ausweg lässt.

Truffaut schrieb in der Einleitung der *Filme meines Lebens*, dass die einstimmig lobende Kritik kein Publikum in die Kinos gelockt habe, in denen Johnny Got His Gun lief. Höchste ästhetische Qualität korrespondiert nicht unbedingt dem Interesse des Zuschauers. Truffaut versucht die Begründung, indem er ein verdecktes Lustversprechen des Kinos annimmt, das allzu schwere Stoffe ungenießbar macht.

> Schon in der Idee vom kinematographischen Schauspiel steckt eine Verheißung von Vergnügen, eine Vorstellung von Steigerung, die der Bewegung des Lebens zuwiderläuft, die Abwärtsbewegung ist, Verfall, Altern, Tod. Ich fasse zusammen und vereinfache: Das Schauspiel ist etwas Aufsteigendes, das Leben etwasAbsteigendes, und wenn man diese Sicht der Dinge akzeptiert, könnte man sagen, dass das Schauspiel im Gegensatz zum Journalismus eine Mission der Lüge erfüllt, dass aber die größten Männer des Schauspiels die sind, die es schaffen, nicht der Lüge zu verfallen, und deren Wahrheit das Publikum akzeptiert, ohne dass sie dabei das Gesetz des Aufsteigens verletzen, unter dem das Schauspiel steht. Ihre Wahrheit wird akzeptiert und auch ihr Wahnsinn, denn man darf nicht vergessen, dass ein Künstler seinen ganz besonderen Wahnsinn einem weniger verrückten oder anders verrückten Publikum vermitteln muss (Truffaut 1976, 25f).

Johnny Got His Gun kalkuliert mit einem Publikum, das schon zu Beginn erzürnt ist, eingenommen gegen den Krieg, gegen Entmenschlichung, Entmündigung und Entfremdung. Der Film ist einer der wenigen wirklichen Anti-Kriegsfilme, die es überhaupt gibt , weil er es vermag, die Darstellung des Krieges und der militärischen Apparaturen frei zu halten von allen Signalen des dramatischen Aufsteigens. Das ist ungewöhnlich. Selbst ein Film wie Paths of Glory (USA 1957, Stanley Kubrick) ist unentschieden, wenn man nach der Rigorosität des moralischen Urteils fragt, mit der die Funktionäre des Militärs gezeichnet sind:

> Beneath its sharp cynicism is an uneasy sentimentality, and for all its revelation of scum at the top, it is itself fairly superficial. The casting of a famous star contributes to this uneasy sense of compromise: war would be so awful if nice Kirk Douglas were in charge instead of nasty Adolphe Menjou,

schreibt Butler (1974, 122, 124).

Aufsteigende Handlungslinien machen das Drama aus, heißt es in Gustav Freytrags Dramaturgie, Truffaut spielt darauf an. Johnny Got his Gun verweigert jedes Zugeständnis an den Aufstieg erwartenden Zuschauer, und dennoch ist der Film weder hoffnungs- noch ausweglos. Es sind nicht die Täter-Helden, die das amerikanische Kino so liebt, und es sind nicht die flüchtigen Entwürfe subjektiver Souveränität und Handlungsmacht, die einen Horizont von Erlösung aufspannen oder das Gefühl geben, die furchtbare Konstellation des Dramas wäre zu beenden. Sein eigentlicher Held ist die Helfer-Figur, er verlagert das sympathische Zentrum auf die barmherzige Schwester. Folgerichtig heißt es bei Butler:

> The points made in this film have been made before, but seldom if ever with such devastating force. As it moves relentlessly to its ironic close it extends its bounds of reference to become a total indictment of man‘s inhumanity to man, whether on the battlefield or in a clinically impersonal hospital ward. But if it was this alone the film might be merely a depressing experience, an expression of glum, if indignant, pessimism. On the contrary, it is illuminated with compassion, containing as it does one of the most moving performances to be seen in the cinema, from Diana Varsi as the sympathetic nurse - as lonely in her way as he is himself - who with infinite pains and care leads him back along the path to some sort of life (Butler 1974, 148, 150).

Natürlich - der Film ist auf der Seite Johnnys. Seine Stimme durchhallt zwei Stunden Film, seine Klage, seine Hoffnung und seine Verzweiflung lassen den Zuschauer nicht los. Alle Farbsequenzen sind als subjektives Bilderleben markiert. Und selbst in den Szenen im Krankenhaus ist seine Position in der niedrigen Kamerahöhe repräsentiert (Norden 1994, 241).

Tod

Johnny Got His Gun thematisiert diesen fatalen Prozess der Entindividualisierung und Entmündigung an der Problematik des Todes. Das anonyme Massensterben ist eine in dieser Radikalität erst mit dem Aufkommen der modernen industriellen Kriegsführung greifbare Erfahrung.

> Die ungeheure Anzahl von Menschen, die in den Kampfeshandlungen des zweiten Weltkriegs und in den Vernichtungslagern getötet wurden, hat die traditionelle philosophische Vorstellung des je eigenen Todes ad absurdum geführt. So verschieden das Sterben in den Kriegshandlungen oder deren Konsequenzen selbst und in den Konzentrationslagern gewesen sein mag und so wenig dieser Unterschied unterschlagen oder verkleinert werden soll, so ist doch eine Gemeinsamkeit festzuhalten: der Tod ist dem Leben der Individuen fremder denn je geworden. Konnte der Tod wenigstens teilweise verstanden oder gar akzeptiert werden durch Einsicht in seine Ursache, so ist der massenhafte Tod ganz und gar unvorstellbar und in keiner Weise nachzuvollziehen. Der massenhafte Tod ermöglicht nicht einmal mehr nachträgliche Rationalisierung der Unverfügbarkeit und des Inkalkulablen (Fuchs 1973, 203f).

Unter manchen Umständen, möchte man das Argument von Trumbos Film fortschreiben, ist grausamerweise nicht allein der Tod, sondern das Leben selbst dem Individuum fremd geworden. Davon handelt Trumbos Film: Leben als aufgezwungene Existenzform, die Verweigerung des Todes - weiter kann der Anspruch der Apparate über das Subjekt nicht getrieben werden. Der Terror der Realität, der im Krieg noch als Zerfleischung und Tod des Soldaten ein klares Gesicht hatte, wird nun sublim verkehrt - Terror wird ausgeübt, indem Zuwendung und Tod (und beide hängen in der Argumentation des Films zusammen) verweigert werden. So, wie Folter nicht darauf gerichtet sein kann, das Opfer umzubringen, ist die Tortur, der Johnny ausgesetzt ist, der Zwang zu endlosem Leben.

Die Schwestern bewahren als einzige einen menschlichen Kontakt zu dem Torso. Eine neue Oberschwester kommt in das verschlossene Zimmer. Sie öffnet die Fenster (und Johnny bemerkt an der Wärme, dass er dem Licht der Sonne ausgesetzt ist). Sie ordnet an, dass der Ballonkörper mit Leinen-, nicht mit Wolltüchern bedeckt zu sein habe. Der Kranke könne den Unterschied nicht merken, wirft eine andere Schwester ein. „Aber ich!“, ist die prompte Antwort. Die Würde des eigenen Berufes daran festzumachen, dass man den anderen, den Patienten, den Hilflosen, um jeden Preis zu achten versucht - welch ein verquer-hehres Berufsethos, welch radikale Auslieferung an den Beruf des Helfens! [2]

Vom Helfen berichtet vor allem die kleine herzanrührende Episode zwischen dem Helden und der jungen Schwester, die fast als einzige in den antiseptischen Räumen der Klinik ein durchgängig menschliches Gesicht behält. Sie wirkt menschlich, weil sie bereit ist, das Recht auf Tod zu gewähren. Barmherzigkeit ist in der verrückten Welt dieses Films die Bereitschaft, das Sterben zu erlauben. Johnny hat aber sein Recht auf Tod verwirkt, als er in die Fänge dieser mörderischen Medizin geraten ist. Sterbehilfe als Ausdruck der Liebe - Schwestern, die sich empathisch mit ihren Patienten solidarisieren - gerade in diesem Motiv ist eine scharfe Medizinkritik formuliert. Dieses Muster wurde nicht oft bearbeitet, The English Patient (USA/Großbritannien 1996, Anthony Minghella) nutzt es . Allerdings ist Johnny Got His Gun ästhetisch und poli-

tisch deutlich ambitionierter, verbindet Medizin- und Militärkritik auf eine geradezu einzigartige Weise.

Für das Drama ist die Episode allerdings von größter Bedeutung. Der Leidensweg des Torso-Johnny beginnt, indem ihm die Menschlichkeit abgesprochen wird - er sei nur noch vegetativ am Leben, pflanzliches Leben also, nicht dem Willen unterworfen, darum verfügbar. Einspruch ist nicht mehr möglich. Johnny gewinnt Leben und die Würde des Lebens wieder, indem er Kommunikation zurückgewinnt. Er kann sie aber nur gewinnen, weil die Schwester den entmenschlichten Körper aufmerksam beobachtet - sie hat die Versachlichung Joe Bonhams zu einem nummerierten Fall nicht nachvollzogen. Handelnd nimmt sie Johnny als leibliche Person, sie berührt ihn wie einen Kranken, nicht wie eine Pflanze oder eine Sache. Darum kann sie auch die Lebensäußerungen als adressiertes Handeln wahrnehmen: weil sie den Schritt nie mitvollzogen hat, aus dem Kranken eine Versuchsanordnung zu machen. Die Schwester ist die zweite Heldenfigur der Geschichte, und sie ist scharf gegen alle gesetzt, die Macht ausüben können.

Leben und menschliche Würde werden zurückgewonnen, indem die Schwester mit dem namenlosen Torso-Körper in Dialog tritt - das Wunder der menschlichen Zuwendung rekonstituiert soziale Bindung und öffnet die geschlossene Welt Johnnys in ein neues soziales Universum. Eine Liebesgeschichte? Man fühlt sich von ferne an The World According to Garp (USA 1982, George Roy Hill) erinnert - auch in diesem Film ist von einem auf der Schwelle zum Tod stehenden Soldaten die Rede, den die Mutter des Titelhelden groteskerweise als Samenspender benutzt hatte, kurz bevor der Verletzte dann endgültig starb. Johnny Got His Gun ist aber keine Komödie. Hier ist es die empathische und moralische Bindung des Helfers an den Hilfsbedürftigen selbst, und es ist das Wissen, dass der Kontakt gegen alle Order derjenigen besteht, die Aufsicht und Macht innehaben. Die Schwester ist namenlos wie Johnny, die *credits* annoncieren sie als *Fourth Nurse* [3]. Die Zuwendung der Schwester zum Patienten hat eine Nebenbedeutung - in ihr lehnt sich das namenlose Personal gegen die Mächtigen auf, die Namen und Ränge haben. Ein unvermittelter, unvoreingenommener geheimer Austausch findet statt, äußerst reduzierte Intimität unter der äußeren Vorgabe des Verbots entsteht. Und dass am Ende die Bereitschaft, dem anderen Sterbehilfe zu gewähren, der einzige radikale Ausdruck der Liebe sein kann, ist Teil einer *ironischen Tragödie* - ironisch, weil der Held des Dramas handlungsmächtig sowieso nicht gewesen ist, die Handlungsmacht auf den Helfer übergeht.

Ironisch endet auch die Geschichte: Die Ärzte nehmen die Fähigkeit des Kadavers, sich mit den minimalen Mitteln der Kopfbewegung zu verständigen, als unglaublich, als Wunder. Verständigung funktioniert wieder. Als der Torso aber verlangt, als Anklage gegen den Krieg in der Art einer *freak show* ausgestellt zu werden, als lebendige Anklage gegen den Preis, den die Zivilisation für den Krieg zu bezahlen hat, verweigern sie ihm die Bitte - und sie bewahren das Wunder, indem sie ihm den Tod verweigern. Hier endet die Geschichte des Films - der Fall Nummer 47 wird wieder in Dunkelheit und Schweigen eingeschlossen.

Identität

Die Suche eines Subjekts nach Identität - Johnny Got His Gun trägt diesen zweiten Diskurs des Films als subjektive Gedankensplitter vor. Die Sequenzen sind ganz unterschiedlich lang. Sie sind in Farbe gegen die schwarzweißen Szenen im Krankenzimmer gesetzt.

Es geht nicht um die Vorgeschichte. Die deutlich als subjektiv gekennzeichneten Bild- und Szenenfetzen sind äußerst gemischt - „flashbacks of his past life, beliefs, fears and hopes“ (But-

ler 1974, 148). Es sind eher Prozesse der *Imagination* - und Imaginativität ist nicht allein aus Erfahrung und Erinnerung, sondern aus Real-, Symbol-, Wunsch- und Bildgedächtnis gespeist. Nicht die vergangene Geschichte taucht wieder auf - nur Bruchstücke eines privaten Protokolls des Gewesenen, treten auf. Das Gedächtnis ist keine Überwachungskamera, sie bewahrt nicht getreulich auf, was war. Erinnerungen wie die in diesem Film sind gemischt und deformiert. Das Wünschen, das Hoffen, die Befürchtungen: sie greifen ein, sie biegen zurecht, sie begradigen, was vielleicht ganz anders gewesen ist. Wie ein Irrlicht flackert immer wieder die Erinnerung an die verlorene Geliebte durch Johnnys Visionen und Szenen, wie eine schuldlos verlorene Hoffnung, ein Zentrum von Sehnsucht. Und der Vater tritt in immer neuen Rollen und in immer neuen Bildern auf - Bezüge und Determinanten eines kleinen Lebens, das sich vom Vater noch nicht lösen und die Geliebte noch nicht binden konnte. Hinweise auf ein „kleines Glück", das der Unglückliche auf dem Weg zwischen Jugend und Reife erfuhr. Immer wieder Unverstandenes - vor einem Ball in der Backstube, mit einem mechanisch „Ich bin der Chef, dies ist Champagner, *Merry Christmas*!" repetierenden Dicken, einer Bäckerkapelle, tanzenden Kollegen, weicht Johnny zurück, flieht nach außen, trifft in einer frühlingshaften, gleichwohl stilisierten Landschaft auf die unfeststellbare Kareen, die sich in alle Bildvorstellungen Johnnys einmischt. Und manchmal zeigt der Film Bilder, von denen man nicht weiß , aus wessen Hirn sie stammen - da ist ein kurzer Blick auf eine Skelett-Armee, die unter Wasser treibt, ein surrealistisches Szenario, das an Dali erinnert, das Johnny zwar als Ertrinkungsphantasie bespricht, das aber nicht sein Bild zu sein scheint, sondern eher den Charakter einer *Vision* hat.

Erinnerung macht aus Leben Drama. Der Vater, der Johnny zu dem Mädchen ins Bett schickt, war vielleicht in der Realität ganz anders - aber in dieser Erinnerung wird er zur dramatischen Figur, zu einem Tröster, der melancholische Töne umschlägt. Das Erinnern bemächtigt sich der Geschehnisse, die einmal gewesen sind, und legt sie so zurecht, dass sie einen Sinn geben. Es geht um den Sinn des Erinnerns und dessen, was man sich vor Augen führt. Dass etwas so gewesen sein muß, wie es erinnert wird, dass es einen Wahrheitsdruck gäbe, als stehe der Erinnernde im Zeugenstand - davon ist nicht die Rede. Die Zuschauer (und Johnny) wissen, dass das Leben nur kurz ist, dass danach ein schlimmes Martyrium wartet - *darum* ist der Vater als sentimentalische Figur angelegt, *darum* kann der Junge seinen ersten unschuldigen Beischlaf noch vollziehen. Der Film selbst gibt Hinweise, dass er die Vorgeschichte nicht realistisch erzählt: Die Szene, die ganz realistisch begonnen hat, kippt mittendrin in eine ganz unrealistische Bühnenszene um. Das Licht wechselt. Das Mädchen scheint sich in einem *spot* der Scheinwerfer zu bewegen, die sie wie in einer Gloriole umschmeicheln. Zu den Rändern hin ist das Bild abgedunkelt. Der subjektive Einfluss wird kenntlich gemacht. Es ist nun nicht die Arbeit der Subjektivität selbst, die unvermittelt auf die Bilder einwirkte - der Erinnernde bedient sich der formalen Mittel der Medien, mit denen er umgeben gewesen ist.

Eine verdeckte Medialisierung der subjektiven Bildvorstellung ist allenthalben spürbar. Nicht immer kann man genau ausmachen, welche Bildkonvention benutzt ist. Das Bild des Mädchens im Bett ist ein theaterhaftes Bild, das Licht isoliert die den Raum des Bettes von allen Räumen des *off stage*. Und es ist zugleich ein photographieartiges Bild, weil es zu den Rändern hin in das Schwarz des Nicht-Bildes übergeht (eine szenische Technik der *masquage*, die der Film übrigens ähnlich angewendet hat). Die Imagination der Jesus-Figur später bedient sich der Klischees, in denen er in den populären Künsten seiner Zeit dargestellt wurde - die wehende Kutte, der ungebrochene Blick. In anderen Bildern scheint er mit anderen Figuren der Figuren-Bild-Erinnerung zu verschmelzen - das Stereotyp des Lokführers auf seiner Lok ist mit dem Bild der fahnenschwingenden Figuren auf den Barrikaden der Revolution (und eigentümlicherweise auch mit Bildern von Hippie-Gestalten, die auf der Reise sind) überlagert.

Der komplexe Intertext, in den einzelne Bilder und Szenen eingebunden sind und der historische und aktuelle Bezüge gleichermaßen herstellt, öffnet die Geschichte Johnnys in einen Bild- und Symbolraum, der von viel weiterer Geltung ist. Die verzweifelte Sentimentalität der Geschichten tritt hinzu - und beides ist scharf gegen das schwarzweiße Szenario des Ballonkörpers geschnitten, dem sowohl das Subjektive wie das Sentimentalische abgehen. Der Zuschauer wird zwischen diesen beiden Polen hin- und hergetrieben, nur die drängende, atemlose Stimme des Helden hält sie zusammen.

Es geht in Johnny Got His Gun nicht um Vorgeschichten, sondern darum, in der Darstellung des Erinnerns zu zeigen, wie die Einheit subjektiver Empfindung entsteht. Der Film illustriert und illuminiert dem Zuschauer den Versuch eines Mannes, der die sensorische Bindung an die Realität weitestgehend verloren hat, sich in einem kohärenten Selbstbild zu vergewissern. Erinnerungen, Glaubensannahmen und -einstellungen, Wünsche und Ängste, Sehnsüchte und Begierden müssen zu einer Einheit synthetisiert werden (und dem Zuschauer als Bruchstücke einer flüchtigen und fragilen Einheit greifbar sein), die man als „Einheit des Subjekts“ ansehen kann. Der Film bezieht hier eine radikale, an Positionen des Surrealismus erinnernde Position: Das Subjekt konstruiert sich als symbolischen Entwurf selbst [4].

Subjektive Erinnerung, die die reale Basis verliert - die erste Nacht mit dem Mädchen verwandelt sich in eine theatrale Szene. Am Ende ist die Realbindung kaum noch existent, der träumend Erinnernde sieht sich in fellinesken Landschaften, künstlichen Szenarien und irrwitzigen Gärten der surrealistischen Malerei. Die surrealistische Ebene des Films lässt sich sowohl bildkompositionell wie aber auch in der Anlage der Geschichte und in der verdrehten Logik ihrer Durchführung nachweisen. Sie übernimmt ästhetische Postulate, die schon der Roman 1939 beachtet hatte - vor allem die Gleichberechtigung von Erinnerung und Phantasie, von Realität und Traum ist eine Anknüpfung. Das Subjektive wird aber nicht allein ausgestellt und in einer psychologischen *tour de force* dazu verwendet, die psychische Begründung des Handelns von Einzelnen auszuhorchen, sondern es verliert zusehends seine nur-subjektive Begründung. Das psychologische Interesse an der Figur verschiebt und transformiert sich in ein diskursives Anliegen, die Traumbilder sind nicht mehr privat, sondern entfalten am Schicksal des Einzelnen eine Beweisführung, die ihn selbst als soziale Tatsache erscheinen lässt. Der Film nominiert seinen Helden zwar, aber er erzählt die Geschichte seiner Versuche, sich selbst zu bestimmen, als eine Vermittlung zwischen Privatem und Kollektivem. Es ist *Johnnys* Kareen, die er einmal im Garten sieht, einen Blumenkranz im Haar - aber sie ist auch eine Botticelli-Figur, ein Hippiemädchen, eine Figuration des flüchtigen Glücks [5].

Der Film enthält eine ganze Reihe von Hinweisen auf die christlichen Bildwelten - es sei vor allem an die Jesus-Figur erinnert, mit der der Held mehrfach zu sprechen versucht. Was läge näher, als den Film selbst in die literarische Formenwelt des Neuen Testaments einzureihen und ihn als *Gleichnis* zu interpretieren?

Der Gleichnischarakter deutet auf das moralische Interesse des Romans und des Films selbst hinaus. Lazarus: Das biblische Thema, auch den geschundenen, den zerfallenden, den faulenden Körper als Element des Menschlichen zu bewahren. In der biblischen Fassung der Lazarus-Geschichte (Lukas 16,19-31) wird irdische Qual mit himmlischer Erlösung kombiniert, so ein Trost- und Ausgleichsversprechen gebend, das doch nur den Gläubigen zugänglich ist. Johnny Got His Gun ist dagegen kein naiv-anklagend vorgetragener Appell gegen den Wahnsinn des Krieges, und er ist auch keine sentimentale Schmonzette, die das Schicksal des kleinen Joe Bonham gegen die Mächtigen ausspielt. Das ist ungemein komplizierter, da lassen sich keine Guten und Bösen im engen Sinne ausmachen, klassische Narration kann kaum noch greifen. Trumbo

artikuliert Skepsis gegenüber der eigenen Wirkmächtigkeit - und gerade diese Zurückhaltung macht Buch und Film zu einem der einflussreichsten Stoffe des Pazifismus. Johnny Got His Gun ist ein modernes Gleichnis. Das Gleichnis lebt aus dem Vergleich - nun ist aber der Film (und auch der Roman) ein groteskes Gleichnis, dem sein zweites Stellglied abhanden gekommen ist. Die literarische Form selbst ist verstümmelt - und kann darum am Ende keine klare Heilsbotschaft mehr verkünden. Es bleibt dem Zuschauer (resp. dem Leser des Romans) überlassen, die *conclusio* aus der Geschichte zu ziehen.

Wirkungsgeschichte

Die Geschichte des Films weist zurück auf Trumbos Roman, der drei Tage vor Ausbruch des Zweiten Weltkriegs erschien. Er gewann prompt den American Booksellers Award (1939). Er reiht sich in die lange Reihe der pazifistisch orientierten Kriegsgeschichten der 20er und 30er Jahre ein, steht neben Erich Maria Remarques *Im Westen nichts Neues* (1929; 1932 verfilmt von Lewis Milestone), Ernst Johannsens *Vier von der Infanterie* (1929; unter dem Titel Westfront 1918 von G.W. Pabst 1930 verfilmt) und Humphrey Cobbs *Paths of Glory* (1935; 1957 von Stanley Kubrick verfilmt) [6]. Der Roman war angeregt durch zwei Episoden, die Trumbo in den dreißiger Jahren erfahren hatte - eine über einen britischen Major, der 1927 so stark verkrüppelt war, dass die Administration ihn seiner Familie als vermisst meldete (der Mann starb 1932), eine andere über einen kanadischen Soldaten, der auf Grund der Kriegsverletzungen blind und taub war und künstlich ernährt werden musste. Über die zweite berichtete Trumbo die folgende Geschichte: Einmal habe scheinbar der Prince of Wales, der eine Militärklinik in Kanada besuchte, darauf bestanden, den Kranken zu sehen; man sage, er habe den Raum weinend verlassen. Die einzige Art, wie man mit dem Kranken kommunizieren konnte, war, ihn auf die Stirn zu küssen [7].

Das Buch provozierte heftige Diskussionen und avancierte zu einem Klassiker der amerikanischen Untergrundliteratur. Der Roman wurde schon früh im Kontext?) sozialistischer Literatur wahrgenommen (Blackmore 2000, 2). Er wurde in der linken amerikanischen Gewerkschaftszeitschrift *The Daily Worker* als Fortsetzungsgeschichte abgedruckt. Ein Mythos über den Roman besagt, dass Trumbo ihn deshalb geschrieben habe, weil er ein Exemplum geben wollte, dass die amerikanische kommunistische Partei in Zeiten des Hitler-Stalin-Paktes verwenden konnte (Kriegel 1968, 107). Diese Erklärung ist sicherlich zu schwach, will man dem breiten Echo, das das Buch auslöste, gerecht werden. Arch Oboler verantwortete im Rahmen einer Reihe experimenteller Hörspiele für die NBC eine Radio-Dramatisierung, die der Schriftsteller Robert B. Turnbull „a milestone in the imaginative use of the radio medium“ nannte (Hazard 1976, 224). Das Buch wurde in mehr als fünfzehn Sprachen übersetzt.

Trumbo hatte schon in den fünfziger Jahren über eine filmische Adaptation des Stoffes nachgedacht. Er nahm dieses Projekt aber erst aktiv wieder auf, als Luis Buñuel, der von dem Buch tief beeindruckt gewesen war (Norden 1994, 240), sich für eine filmische Realisierung interessierte. Anfang der sechziger Jahre arbeitete Bunuel mit Trumbo an einer ersten Drehbuchfassung zusammen, der Film sollte 1965 unter der Regie Buñuels realisiert werden [8]. Das Projekt scheiterte, weil der Produzent des Films bankrott war [8]. Auch der Plan, den Film für Warner Bros. zu realisieren, die bereit waren, 2 Millionen Dollar in das Projekt zu investieren, scheiterte [9]. 1970 hatte Simon Lazarus, ein alter Freund der Autoren der *blacklist* der 50er Jahre, $750.000 aufgetrieben, mit denen der Film diesmal unter Trumbos eigener Regie in 43 Tagen

abgedreht werden konnte [10]. Der Produzent Bruce Campbell brachte den Film dann 1971 in die Kinoauswertung, nachdem der Film von einer ursprünglich dreistündigen Laufzeit auf sein heutiges Maß gekürzt worden war (Kinnard/Davis 1992, 173).

Wie das Buch wurde auch der Film seinerzeit mit hohen Lorbeeren ausgezeichnet und war in der Kritik äußerst freundlich aufgenommen worden. Der Kinoverleih tat sich viel schwerer mit der internationalen Vermarktung. Nach dem Start in den USA kommt Johnny Got his Gun 1971 ins offizielle Programm von Cannes - auf Intervention von Jean Renoir, Luis Buñuel und Otto Preminger - und gewinnt drei Preise, darunter den Großen Preis der Jury (Norden 1994, 241). Einer internationalen Rezeption stand nichts mehr im Wege.

Die nachhaltige Wirkungsgeschichte des Buches setzt eigentlich sogar erst in der Nachkriegszeit ein und wurde durch den Film nur verstärkt: Die Neuausgabe 1959 - nach der Zeit des *blacklisting*, eines derer prominentesten Opfer Trumbo gewesen war - wurde in der Beatgeneration viel gelesen und beeinflusste Pop-Größen wie Bob Dylan. Antimilitaristische Protestbewegungen haben sich seitdem immer wieder auch auf Trumbos Buch oder Film bezogen. Die 1970 ungefähr zeitgleich zum Film veranstaltete Neuausgabe wurde mit 150.000 Exemplaren angedruckt (Trumbo 1970, 542). Der Film ist als Parabel und als Protest gegen den Vietnam-Film gelesen worden. Das Buch wurde in Deutschland zur Zeit der Friedensbewegung neu aufgelegt (1981) und erlebte seitdem einige Neuausgaben.

Generationen von Kriegsdienstverweigerern haben die eigene Auseinandersetzung mit der Möglichkeit des Krieges an diesem Film entlang geführt, haben sich nachdenklich machen lassen, sind in den quälenden moralischen Diskurs hineingezogen worden, den Trumbos Roman und Film anstoßen. Eine Wiederaufführung des Films stünde dringend an. Der Stoff gehört zu den großen Klassikern dieses Jahrhunderts - nachhaltiges Erinnern löst er allemal aus. Allein der originalsprachige Titel schon markiert eine Kritik an den mechanischen Tendenzen des Jahrhunderts, so dass allein die Nennung des Titels genügt, um seine Geschichte wieder aufzurufen: In Oliver Stones Born on the Fourth of July (1989) gleitet die Kamera just in der Szene, in der der Arzt dem Helden mitteilt, dass er nie wieder werde gehen können, über ein Bücherbord, auf dem *Johnny Got His Gun* steht.

Anmerkungen

[1] Ein ähnliches Argument vertritt auch Blackmore 2000, 12f.

[2] Es ist nach der These von Trumbos Film die Bereitschaft von Frauen, im Beruf des Helfens eine ähnliche Regression auf sich zu nehmen wie Mütter, die die Zuwendung zu den Kindern durch eine beispiellose Rückbildung der eigenen Kommunikationsfähigkeit möglich machen. Unter der Hand handelt die Geschichte darum auch vom Kontrast zwischen der männlichen Sphäre des Krieges und der Medizin und der weiblichen des Helfens. Das sei nur am Rande festgehalten. Es sei aber auch vermerkt, dass die Schwestern in Trumbos Buch und Film die Ikonographie und Symbolik der „weißen Schwestern“ in Theweleits *Männerphantasien* aufnehmen, so dass der Entwurf des *Helfens* als weiblicher Gegenbewegung gegen die Gewalt- und Terrorbereitschaft der Kriegs-Männer nur mit Skepsis behauptet werden kann; vgl. Theweleit 1977, 121ff, 141ff, passim.

[3] Die Beobachtung teilt auch Norden (1994, 241) mit.

[4] Vielleicht aus diesem Grunde sollte und wollte Buñuel die Regie übernehmen. Vgl. Gross 1998, Roloff 1998 zur Rolle des Traums in der surrealistischen Poetik.

[5] Gerade in neueren Kritiken zu dem Film ist den Traumsequenzen vorgeworfen worden, sie seien „stilistisch uneinheitlich inszeniert“ und verrieten „Trumbos Unsicherheit bei der Wahl seiner filmi-

schen Mittel“ (TV-Spielfilm o.J., 1506). Hier wird dem ästhetischen Urteil die Erwartung eines psychologischer Realismus unterschoben, die der Film gar nicht erfüllen will. Das ästhetische Programm des Films sieht eine ganz andere Verfahrensweise vor: Der einzelne kann sich nur bestimmen in den Symboliken des Kollektiven. Und: Die Entfremdungserfahrung des 20. Jahrhunderts hat zu künstlerischen Gestaltungsweisen geführt, die es gestatten, Entrealisierung, die Erfahrung von Verlust, die Überlagerung individuellen Erfahrens durch Kollektivsymboliken überhaupt darstellbar zu machen.

[6] Zum filmischen Pazifismus der Zwischenweltkriegszeit vgl. Dooley 1979, 581-591; zur literarischen Tradition vgl. Walsh 1982.

[7] Flatley 1970, 11; so auch berichtet in Norden 1994, 240; der Bericht in *Sight and Sound* 40, 1970/71, 156, erzählt die Geschichte als Begegnung mit dem Major; Kinnard/Davis 1992, 172f, erwähnen nur die erste Geschichte.

[8] Der Impuls, eine Verfilmung in Erwägung zu ziehen, ging wohl nicht nur von Trumbo aus. „Ein Buch, das ich las, hat mich tief getroffen, wie ein Faustschlag“, heißt es in Buñuels Lebenserinnerungen (1983, 184). Die Daten in der Literatur schwanken. Nach Buñuels Bekunden war 1962 bis 1963 an eine Produktion für die mexikanische Produktionsgesellschaft Alatriste gedacht (Buñuel 1983, 184). Baxter dagegen lokalisiert diese Treffen erst 1964 - als Buñuel ein Widmungsexemplar des Romans von Trumbo überreicht bekam (Baxter 1994, 221). Die beiden Autoren trafen sich über mehrere Monate in Mexiko. Buñuel redete, Trumbo schrieb (Baxter 1994, 271f). Trumbo wollte zwar nur weniges, was sie in den gemeinsamen Gesprächen berührt hatten, für das Skript verwenden, hatte aber zugesichert, beide Namen als Autoren zu nennen (Buñuel 1983, 184).

[9] Angabe nach *Motion Picture Guide*.

[10] Kinnard/Davis 1992, 173; Norden 1994, 240f; der *Motion Picture Guide* nennt eine Produktionszeit von 42 Tagen.

Literatur

Baxter, John (1994) *Luis Buñuel*. London: Fourth Estate.

Blackmore, Tim (2000) Lazarus Machine: Body Politics in Dalton Trumbo's *Johnny Got His Gun*. In: *Mosaic* 33,4, pp. 1-18.

Buñuel, Luis (1983) *Mein letzter Seufzer. Erinnerungen.* Frankfurt: Athenäum.

Butler, Ivan (1974) *The war film.* South Brunswick/New York: A.S. Barnes / London: Tantivy Press.

Dooley, Roger (1979) *From Scarface to Scarlett. American films in the 1930s.* New York/London: Harcourt Barce Jovanovich.

Flatley, Guy (1970) Thirty years later, Johnny gets his gun again. In: *The New York Times*, 28.6.1970, sect. 2, p. 11.

Fuchs, Werner (1973) *Todesbilder in der modernen Gesellschaft.* Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch. 102.).

Gross, Stefan (1998) Traumspiele. Stellenwert und Funktion der Träume im Kino Buñuels. In: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur.* Hrsg. v. Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez! Vlg., pp. 117-144 (Filmstudien. 9.).

Hazard, Patrick J. (1976) The undiscovered art: Drama on and off American radio in the 30s. In: *The thirties: Fiction, poetry, drama.* Ed. by Warren French. 2nd ed., rev. Deland, Flor.: Everett/Edwards, pp. 221-228.

Kinnard, Roy / Davis, Tim (1992) *Divine images. A history of Jesus on the screen.* Secaucus, NJ: Citadel Books.

Kriegel, Leonard (1968) Dalton Trumbo's *Johnny got his gun*. In: *Proletarian writers of the thirties*. Edited by David Madden. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois University Press / London/ Amsterdam: Feffer & Simons, pp. 106-113 (Crosscurrents: Modern Critiques.).

Norden, Martin F. (1994) *The cinema of isolation. A history of physical disability in the movies.* New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.

Roloff, Volker (1998) Zum Traumdiskurs in surrealistischen Filmen, Texten und Bildern. In: *Träumungen. Traumerzählung in Film und Literatur.* Hrsg. v. Bernard Dieterle. St. Augustin: Gardez! Vlg., pp. 145-156 (Filmstudien. 9.).

Theweleit, Klaus (1977) *Männerphantasien. 1.2.* Frankfurt: Roter Stern.

Truffaut, François (1976) *Die Filme meines Lebens. Aufsätze und Kritiken.* München: Hanser.

Trumbo, Dalton (1939) *Johnny got his gun*. New York: J.B. Lippincott, 309 pp.New York: L. Stuart [1959] 309 pp.
[Neuausg.] Secaucus, N.J.: Citadel 1970, 309 pp.
[Neuausg.] New York: L. Stuart [1970, c1959] 309 pp.
[dt. Erstausg.] *Süss und ehrenvoll ...* [Aus d. Amerikan. übertr. von Rudolf Rocholl]. Hamburg: Rütten & Loening 1962, 239 S.
[Taschenbuchausg.] Reinbek: Rowohlt 1966, 153 S. (Rowohlt-Taschenbuch. Rororo 822.).
[Neuausg.:] *Johnny zieht in den Krieg. Süss und ehrenvoll...* Neuausg. Frankfurt: Eichborn 1981, 153 S.
Johnny zieht in den Krieg. Neuausg. Frankfurt: Eichborn 1985; 1990; 1994, 153 S.

Trumbo, Dalton (1970) *Additional dialogue. Letters of Dalton Trumbo, 1942-1962.* Edited by Helen Manfull. New York: M. Evans; distributed in association with Lippincott.

TV-Spielfilm (Hrsg.) (o.J.) *Das große Filmlexikon. 3. H-L.* 2. überarb. u. erw. Aufl. Hamburg: Milchstraße.

Walsh, Jeffrey (1982) *American war literature 1914 to Vietnam.* London/Basingstoke: Macmillan.