

Zwischen Norm und Abweichung. Medizinische Körperdarstellungen im Kulturfilm der Ufa

SABINE FLACH

Der Körper als Schauplatz

„Der Lehrfilm ist das idealste Lehrmittel der Gegenwart, für den Dozenten ebenso wie für den Schüler. Und besonders auf dem Gebiete der Medizin gibt's nichts halbwegs Gleichwertiges. Ein paar Beispiele bekunden dies am besten: Chirurgisches Kolleg, sagen wir in Buenos Aires: Der Professor operiert, alles drängt um den Operationstisch, reckt Hälse und Zehenspitzen, verdreht die Augen und sieht: n i c h t s, oder bestenfalls viel weiße Mäntel und etwas blutige Flecken. Die Operation ist vorüber. Der Professor winkt, der Saal verdunkelt sich und bequem im Sitz zurückgelehnt, durch die riesige Vergrößerung bis ins kleinste erkennbar, rollt dieselbe Operation auf der Leinwand ab. ‚Mein Kollege X. in Berlin pflegt etwas anders zu operieren‘ verkündet der Professor und auf sein Klingelzeichen folgt als nächster Film die gleiche Operation nach der Methode des Berliner Chirurgen. ‚Leider können wir im aseptischen Operationssaal keine anatomischen Studien an Leichen machen, aber gerade die Topographie der Nerven ist in unserem Falle so sehr wichtig!‘ fährt der Professor fort, greift in den Filmschrank und läßt einen der anatomischen Filme des Herrn Dr. von Rothe aus dem wissenschaftlich-kinematographischen Institut der Berliner Charité abrollen. [...] Dasselbe bietet der Film in der Frauenklinik, wo der Student an Hand der meisterhaften Döderleinschen Zeichenfilme jede Geburt in allen Lagen, mit allen irgends möglichen Komplikationen nicht nur von außen, sondern gewissermaßen i n dem durchsichtigen Mutterleib verfolgen kann; in der Hautklinik wird die Wassermannsche Reaktion, die sonst Tage, mit ihren Vorbereitungen sogar Wochen dauert, in einer halben Stunde demonstriert; in dem hygienischen Institut wird Lymphbereitung und

Pockeimpfung in einigen Kollegstunden gelehrt, [...] die Bewegung der Stimmbänder im Kehlkopf, [...] die zytoskopische Innenansicht der Harnblase [...]; die ‚Zeitlupe‘ mit ihrer zwanzigfachen Verlangsamung des Bewegungsablaufs, wodurch Analysen komplizierter, schneller Bewegungen [möglich werden], die sonst mit dem Auge gar nicht fassbar sind, was besonders den Nervenarzt und Forscher interessiert. [...] Alle solche Vorteile machen die Auswertung des Lehrfilms im medizinischen Kolleg [...] zur Selbstverständlichkeit“ (Thomalla 1924: 218f., Hervorhebungen im Original).

Dr. med. Curt Thomallas euphorische Bewertung des Mediums Film zur Unterstützung der lehrenden und forschenden Tätigkeit des Arztes bezieht sich neben der Praktikabilität seiner Anwendung im pädagogischen Bereich insbesondere auf die spezielle filmische Technik, die erstmals eine adäquate Möglichkeit der Bewegungskonstruktion¹ der chirurgischen Praxis ermöglicht (Abb. 1) und somit explizit mit dieser verbunden ist: „Die chirurgische Technik besteht ausschließlich aus Bewegungsvorgängen, so daß es ohne weiteres klar ist, daß es nur ein Mittel gibt, dieselbe wirklich naturgetreu zum Zwecke des Lehrens darzustellen: die Kinematographie“ (von Rothe 1924: 229).

Die medizinischen Filme der Ufa – ebenso wie etwa die der Charité und des Hygienemuseums in Dresden – sind hybride Zwitter zwischen wissenschaftlicher Information und technischer Imagination. Der Blick auf und in den Körper, die Darstellung von Krankheitsbildern und ihre vermeintlichen Reparaturen werden z.B. durch Collage-Techniken, die Modelle in Realsituationen einblenden, bestimmt. Der Film bzw. der filmische Blick, der Nähe und Ferne, Struktur und Bild, Eindruck und Ausdruck ineinander blendet, gewinnt Einfluss auf die Entwicklung der medizinischen Didaktik.

Der Einsatz dieser Filme ist dabei keineswegs auf den Bereich der Medizin beschränkt. Vielmehr kommt der Kulturfilm auch als populärwissenschaftlicher Belehrungsfilm in die Kinos. Das Kino ist dabei einer unter vielen Schauplätzen, andere sind Hörsäle und Schulzimmer – Abspielorte, die die Kulturfilmer in den zwanziger Jahren besonders umwerben. Seit den ersten Nachkriegsjahren sind die auf eine lange Tradition zurückblickenden ‚Kulturfilme‘ der Ufa kurze, d.h. ein- bis zweiaktige ‚Informationsfilme‘, die als etwa 15-minütiges Beiprogramm vor dem regulären Hauptfilm im Kino gezeigt werden. ‚Informations-

1 Bewegungskonstruktion in der Zeit technisch darstellen zu können erzeugt verändertes Wissen von Menschen und wird zum Stigma einer Episteme, deren Zentrum der Mensch ist. Dies ist die Generalthese von Michael Foucaults „Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften“ (zum Zusammenhang von Bewegung, Komplexität und Wissen sowie der Verbindung mit Foucault vgl. Rieger 2001: 208f.).



Abb. 1: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Arzt bei der Laborarbeit.

filme‘ decken das Spektrum von Forschungs-, Lehr- und Unterrichtsfilmen ab und werden ebenso in Museen vorgeführt wie in Krankenhäusern, auf Fortbildungs- und Lehrveranstaltungen, in Schulen, auf Betriebs- und Gewerkschaftsabenden. An ihnen werden die mikro- und makroskopisch verfahrenenden Methoden der Filmtechnik der Kulturfilmpraxis besonders deutlich. Thematischer Fokus sind didaktisch verwertbare Aspekte der Medizin und Biologie. Wissenschaftliches Wissen soll sich in praktisch anwendbares Alltagswissen umsetzen.

Im Mittelpunkt der Kulturfilme der Ufa² steht der „medizinische Körper“, der auf der einen Seite die Grenzen zwischen den individuellen, sozialen, kulturellen und politischen Interessen seiner Zeit markiert. Auf der anderen Seite wird dieser „medizinische Körper“ zum *Schauplatz* (vgl. Flach 2003: 269-389) einer sich durch Personen, Medien, Techniken und Institutionen formierenden Kultur *experimenteller Praxis*, deren Kennzeichen die Entstehung einer Wissenskultur ist, in der unterschiedliche Diskurse aufeinandertreffen (vgl. Flach 2005a): Einerseits ist hier ein medizinisch-kognitionswissenschaftlicher Diskurs³ zu

2 Neben den medizinischen Filmen finden sich Themen der Botanik, der Biologie, der Zoologie, aber auch Sport- und Landschaftsfilme.

3 Insbesondere für die Hirnforschung spielt zudem ein sakraler Diskurs eine bedeutende Rolle, der – mitunter durch den Rückgriff auf theosophische

nennen, für den die Frage nach dem Verhältnis von Wahrnehmung und Sehprozessen zentrale Bedeutung erhält. Dabei vermehren sich Untersuchungen zur Funktionsweise des Gehirns, die auf eine Analyse des Denkens abzielen. Diese Forschungen verbinden sich – durch Freuds Studien veranlasst – oft mit psychophysischen Untersuchungen, um das Bewusste und das Unbewusste zu lokalisieren. Andererseits entwickelt sich durch die Beschäftigung mit Fragen der Physiologie, der Molekularbiologie, der Organik und den LifeSciences *avant la lettre* ein biologischer Diskurs.

Darüber hinaus entsteht ein medientechnologischer Diskurs, der, nicht zuletzt durch die Erfindung der Röntgenstrahlen angeregt, in das Innere des menschlichen Körpers vorzudringen vermag und somit an einer Ausweitung des Blicks nicht nur durch weitere mikroskopische Aufnahmen molekularer Bereiche des menschlichen Körpers arbeitet, sondern vielmehr das Nicht-Sichtbare abbilden will. Medien wie die Fotografie und der Film induzieren ein neues Wissen vom Menschen. Schließlich etabliert sich ein künstlerisch-bildwissenschaftlicher Diskurs, in dem die Ausarbeitung des Abstraktionsparadigmas der modernen Kunst wesentliche Grundlagen liefert: zum einen für die Möglichkeiten, Nicht-Sichtbares (also etwa organische oder zelluläre Prozesse bzw. das Denken selbst) darzustellen, um somit Unsichtbares und Bewusstes/Unbewusstes miteinander zu verbinden, und zum anderen, um abstrakte Darstellungen zu erkennen und ihnen sodann Sinn zu verleihen.

Eng mit diesen Wissenschaft, Kunst und Kultur dominierenden Diskursen von Körperphänomenen verbunden ist die Ausbildung von *scientific communities* mit Lehrstühlen, Zeitschriften, Forschungslaboratorien, Instituten usw. Somit entwickelt sich ein trilaterales System aus Industrie, Universität und Regierung (vgl. Lenoir 1992).⁴ Damit erhalten

und monistische Vorkriegsreligiosität bzw. die Anbindung an die gleichzeitig stattfindende okkulte Praxis – diesem neuen Wissenssystem eine geradezu phantastische Übersinnlichkeit und der Untersuchung des Gehirns die entsprechende Dignität sowie den Wissenschaftlern die notwendige quasi-religiöse Autorität verleiht. Über Strahlung als naturwissenschaftlichem Phänomen wird die religiöse Frage nach dem Werden des Lebens wieder eingeführt.

- 4 Am Beispiel der Physiologie lässt sich zeigen, dass es sich bei der Beobachtung des Körpers und seiner Leistungen – wie hart und objektiv die Ergebnisse der vielfältigen Untersuchungen auch sein mögen – immer schon um das kulturelle und historisch spezifische Zusammenspiel eines Diskurses handelt, also um die geregelte Art und Weise, wahre Aussagen herzustellen. Das Laboratorium erfährt in diesem Zusammenhang als ‚epistemische Institution‘ einen Bedeutungszuwachs. Ersetzt wird das instrumentenorientierte Beobachten von Naturphänomenen durch den direk-

die Kulturfilm der Ufa um den „medizinischen Körper“ eine eindeutig politisch motivierte, soziale Verhältnisse regulierende Funktion, insbesondere im Sinne des in der Weimarer Republik sich etablierenden demokratischen Verständnisses von Aufklärung. Die Kulturfilmabteilung der Ufa wird in diesem Sinne zu einer epistemischen Institution.

Auf vielfältige Art und Weise gerät der „medizinische Körper“ in den Kulturfilm der Ufa (Kreimeier 2003: 40-59)⁵ zu einem Schauplatz. Insbesondere wird er zum Experimentierfeld mannigfacher medialer Operationen. Seine organischen und physiologischen Norm- und Abweichungsverhältnisse werden mit unterschiedlichsten Werkzeugen, Techniken und Prozessen ins Bild gesetzt. Um körperliche Funktionen überhaupt zur Darstellung bringen zu können, kommt das gesamte Repertoire der Filmtechnik zum Einsatz: Mikroskopische und Röntgenaufnahmen ebenso wie Zeitraffer- und Zeitlupen-Effekte, extreme Großaufnahmen, Montagen, Farb- und Toneinsatz sowie Aufnahmen mit dem Teleobjektiv. Körperfunktionen und -abläufe wird durch die medientechnischen Prozesse selbst überhaupt erst ein *Bild* gegeben.

Die Visualisierungstechniken der Medien stehen somit in engem Zusammenhang mit den Erkenntnisinteressen der zeitgenössischen Naturwissenschaften: Beide eint das Bestreben zur Sichtbarmachung des Unsichtbaren, zur Bewusstmachung des Unbewussten. Medien, und explizit der Film bzw. die Filmkamera, werden hier zu wissenschaftlichen und vor allem Objektivität bezeugenden Instrumenten.⁶ Im Mittelpunkt stand bei all diesen Forschungen und Theorien immer wieder auch der dynamische Kamera-Blick. Dieser ermöglichte es, durch exakte Aufzeichnungsbedingungen von Prozessen sowie Abstraktionen und Mikrologien, durch extreme Perspektiven und Kompositionen sowohl die Eigengesetzlichkeit der Technik als auch bislang nicht wahrnehmbare Pro-

ten Eingriff und die experimentelle Intervention in – lebende – Organismen (vgl. Sarasin/Tanner 1998: besonders S. 18f., zur epistemischen Institution vgl. Knorr-Cetina 1984; Fleck 1980).

- 5 Diese Untersuchung des Körpers mittels aktueller Filmtechniken ist natürlich nicht nur für die Filmpraxis der Ufa kennzeichnend. Lehrfilme, Propagandafilme, Werbe- und Industriefilme gehörten seit den zwanziger Jahren zum festen Repertoire des Kinoprogramms. Lehrfilme – gefördert von der Kinoreformbewegung – wurden für die schulische und berufliche Ausbildung sowie für die rein wissenschaftliche Tätigkeit hergestellt und bedienten sich für ihre Themen aller technischen Möglichkeiten des Mediums Film.
- 6 Eine ähnliche Funktion übernahmen um die Jahrhundertwende die Röntgenstrahlen. Deren Entdeckung Ende Dezember 1895 zeigte, dass die Wirklichkeit sich nicht auf Sichtbares beschränkte. Mit Röntgenstrahlen verband sich zudem die Vorstellung, endgültig das Innere des Menschen, ohne zu sezieren, sichtbar zu machen.

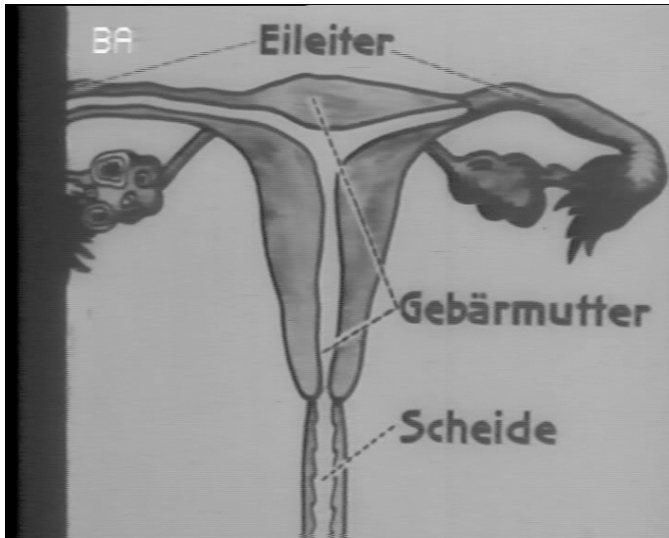


Abb. 2: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Zeichnung des Eierstocks.

zesse, hier des Körpers, zu visualisieren. Immer ging es darum, bis dahin Unbekanntes, Unsichtbares sichtbar zu machen.

Dieses wissenschaftliche Objektivitätsparadigma qua Medientechnik weitet sich in den medizinischen Filmen der Ufa innerhalb des technischen Ensembles aus. Neben der Parallelisierung der genuinen Technik der Medien mit Körperprozessen durch den Einsatz der Trickfilmtechnik werden immer wieder Collage- und Montagetechniken durch – animierte – Zeichnungen (Abb. 2) sowie die Präsentation von Moulagen, Präparaten, kranken und gesunden Organen, Knochen und Schädeln und der menschliche Körper im Ganzen mit den Malen der Krankheit gezeigt. Es findet also innerhalb des Films ein permanenter Wechsel der Darstellungsmedien statt, der immer mit der Notwendigkeit, den körperlichen Zustand zu visualisieren, ineins fällt. Vielmehr noch: Wissen um das körperlich Kranke wird somit nicht nur aus dem Körper nach außen projiziert und repräsentiert, sondern auch in ihn hineingelesen (vgl. Sarra-sin/Tanner 1998: 19ff.). Innerhalb dieses medialen Dispositivs wird der Körper zum Medium.⁷

7 Zur These vom Körper als „Medium der Medien“ schreibt Stefan Rieger: „Warum sollen nicht die Kulturwissenschaften ein Medienkonzept denken, das Zäsuren zwischen apparativen Umsetzungen erst einmal vernachlässigen kann, um statt dessen, in einer wundersamen Rückwendung, den Men-

Mit solchen Inszenierungen seiner Bildlichkeit und Modellierung zeigt der Körper nicht nur einen degenerierten Zustand an, sondern wird – ganz im Sinne des prophetischen Sozialauftrags dieser Filmproduktion an die Gesellschaft – zum Schauplatz einer projizierten, versprochenen, besseren – weil hygienischen – Zukunft (vgl. Breidbach 2001: 18-21; Knorr-Cetina 1984; Latour 1990).⁸

Die Kulturfilmabteilung der Ufa

„Der Schwindel der Pseudo-Okkultisten, die abergläubische Furcht des Laien vor dem Irrenhaus, der Alkoholismus und viele andere Schäden können nicht wirksamer bekämpft, gesunde Körperkultur, vernünftige Bevölkerungspolitik u.a. nicht einfacher propagiert werden, als durch den Film im Kinotheater“ (Thomalla 1922: 593).

Der Nutzen der populären Kulturfilme liegt für Dr. Curt Thomalla in der Möglichkeit, die Zuschauer durch den Film sachlich zu belehren.⁹ Ab-

schen in den Blick zu nehmen: keinen Menschen einer unausgewiesenen Ganzheit, keinen Menschen anthropologischer Konstanten, keinen Menschen in der Funktion eines ausgelieferten oder gar kritischen Medienbenutzers, sondern den Menschen in seiner gar nicht so neuen Bestimmung: als *Medium der Medien*“ (Rieger 2000: 17, Hervorhebung im Original). Der hier angewandte Medienbegriff setzt voraus, ein Medienkonzept nicht nur als die Konkretion von Apparaturen, sondern auch als unterschiedliche Kulturtechniken zu verstehen.

- 8 Mit Bruno Latour gedacht heißt das, dass Wissenschaft in dieser Form der Produktion von Bildern zum Teil eines kulturellen Prozesses wird, in dem Wissenschaft als ein Faktor integriert ist. Wissenschaftlichkeit vom menschlichen Körper ist somit immer Teil der kulturellen Codierungen, die in die wissenschaftlichen Diskurse ebenso einfließen, wie sie selbst an der Codierung teilhat. Durch diese Form der materialen Kultur der Wissenschaft rückt ihre soziale Konstruiertheit in den Vordergrund. Anthropologische Beobachtungen in Laboratorien, wie eben jene von Bruno Latour oder Karin Knorr-Cetina, haben gezeigt, dass die wissenschaftliche Tätigkeit eng mit einer Kultur des Alltags verbunden ist; vielmehr noch: Die Rationalität der Vorgehensweise in wissenschaftlichen Entscheidungsprozessen findet ihre Basis in einer Alltagsrationalität. Wird Naturwissenschaft nicht mehr länger als ein – historisch – fortschreitender Prozess der Annäherung an Natur verstanden, sondern als Produktion von sozial relevantem Wissen, müssen Wissenschaft und Kunst als gleichwertige Komponenten kulturellen Wissens angesiedelt werden. Zum Verhältnis von naturwissenschaftlichem und künstlerischem Wissen vgl. auch Flach/Weigel (2004).
- 9 Neben dieser positiven Bewertung der Filme finden sich jedoch auch Stimmen, die in Sorge um die psychische Gesundheit von Kindern und Jugendlichen wegen der abschreckenden Bilder waren. „Hypochondrisch oder ängstlich veranlagte Kinder würden durch derartig übertreibende Bil-

schreckung durch drastische Darstellung körperlicher Leiden war das Mittel, die Lebensgewohnheiten der Bevölkerung zu regulieren. Fehlleistungen jeder Art, Leiden und Krankheit, Störungen der Wahrnehmung und des Gefühls oder einfach nur ein Körper, der wahrnimmt, spricht, sieht, fühlt, werden in den Filmen der Ufa unhintergebar. Scheinbar dokumentarisch, realitätsnah und objektiv, jedoch vielmehr dramatisch, mitunter drohend, aber immer mit imperativem Gestus werden die Folgen sozialen Fehlverhaltens dargestellt. Und dies nicht, ohne mit dem aufgezeigten möglichen Korrektiv der unangemessenen Lebensweise durch Prophylaxe die bessere Zukunft eines – in vielerlei Hinsicht – sozialen Körpers in Aussicht zu stellen. Vor allem der populärwissenschaftliche Tonfilm bietet mit der Denkfigur der „Gesellschaft als Organismus“ hinreichend Gelegenheit zur biologistischen Metaphorik in Bildmontage und Kommentar.

Am „medizinischen Körper“ wird der Fortschrittsgedanke, der die Weimarer Republik prägte, sichtbar. In diesem Sinne stellen die Filmher der Kulturfilmabteilung der Ufa die Avantgarde des „Projekts Modernisierung“. Die Ufa-Kulturfilmabteilung (Töteberg 1992: 64-70; Kreimeier 1992; Brandt 2003: 74-105; Schmidt 2000: 23-47) wird am 1. Juli 1918, also direkt im Anschluss an den Ersten Weltkrieg und nur ein Jahr nach der Firmengründung überhaupt, unter der Leitung von Major a.D. Ernst Krieger gegründet.¹⁰ Den Schwerpunkt dieser Produktion und der Sammlung bilden von Beginn an wissenschaftliche und populäre Aufklärungsfilm über unterschiedliche Geschlechtskrankheiten. Zuständig für die medizinischen Lehrfilme ist seit 1919 Dr. Nicholas Kaufmann, der – nach einem Studium der Medizin und Naturwissenschaft – zunächst an der Berliner Charité praktiziert. An der Kulturfilmabteilung der Ufa nutzt er seine intensiven Kontakte zur Charité, indem er das „Medizinische Filmarchiv bei der Kulturabteilung der Ufa“ aufbaut. Für die Produktionen zu diesem Archiv entstehen Kooperationen mit Medi-

der, welche vereinzelt bösartige Fälle als typisch hinstellen, ohne daß zugleich die Heilungsmöglichkeiten gezeigt würden, in ihrer Lebensfreude leicht beeinträchtigt, indem sie einmal in jeder Kleinigkeit auch schwere Krankheitserscheinungen witterten, dann aber auch, falls sie sich wirklich mal eine Geschlechtskrankheit zuzögen, dauernd unter dem seelischen Druck stehen würden, über sie werde nun die ganze Flut der im Bilde gesehenen Krankheitsfolgen hereinbrechen. Dieser seelische Druck könne zu Selbstmord und anderen Folgen schlimmster Art führen“ (StAHH, Medizinalkollegium II S8, Geschlechtliche Aufklärung der Jugend, 1907 – 1924).

10 Am 11. Juni 1919 gründet sich in Berlin unter der Leitung von Dr. Hans Cürlis zudem das Institut für Kulturforschung. Das Institut ist nach Auskunft seines Direktors „die erste deutsche wissenschaftliche Institution, die bewusst den Film als Ausdrucksform für die Ergebnisse ihrer Arbeit gewählt hatte“ (Cürlis 1929: 1).

zinern an Universitäten und Kliniken. Seltene Krankheiten, Geburtswehen, bakteriologische Versuche, chirurgische Eingriffe und komplizierte Behandlungsmethoden werden dargestellt.¹¹ Die Filme Nicholas Kaufmanns werden häufig für die medizinische Fachausbildung verwendet. Wegen der drastischen Darstellung tabuisierter Themen und Symptommatiken von Krankheitsverläufen werden sie von der ab Mai 1920 wieder eingeführten Filmzensur immer wieder zensiert. Kaufmann setzt für seine Arbeit alle Möglichkeiten der filmischen Technik – immer wieder auch als sittliches Korrektiv – ein.¹² Über die Popularisierung wissenschaftlichen Wissens über den Körper soll das Ziel der „Volksaufklärung“ erreicht werden.

Der Film „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“

In „überaus anschaulichen Bildern und ohne falsche Prüderie“ (Anonymus 1920), so eine Rezension des Films „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“ (1919), schildere der Film die Entstehung der Krankheiten Gonorrhöe und Syphilis. Zur Darstellung des Krankheitsverlaufs und der folgenreichen Auswirkungen auf die körperliche und geistige Gesundheit wird der Betrachter mit unterschiedlichen Bildmedien konfrontiert, die durch belehrende und mahnende Texttafeln ergänzt werden.

-
- 11 Die Techniker Kaufmanns entwickeln zur Umsetzung seiner Regievorgaben neue Medien und Methoden etwa bei den Operationsfilmen: So kann eine Spezialekamera, die direkt über dem Operationstisch schwebt, vom „Operateur“ mit Hilfe eines Fußpedals bedient werden. Die Asepsis bleibt, wie versichert wird, voll gewahrt.
 - 12 Als Erziehungs- und Bildungsmedien der Gesellschaft etablieren sich fast zeitgleich zu den Kulturfilmen Gesundheitsausstellungen und Museen, wie etwa das Hygienemuseum in Dresden. Der Odol-Fabrikant Karl August Lingner initiiert nach der von ihm 1911 ausgerichteten I. Internationalen Hygiene-Ausstellung in Dresden ein Museum, das 1930 eröffnet wird. Im Mittelpunkt des deutschen Hygienemuseums steht von Anfang an der Mensch, sein Körper, sein soziales und kulturelles Umfeld, seine Beziehung zur Umwelt. Hauptattraktion ist der 1930 erstmals gezeigte gläserne Mensch, den die Besucher wie ein Weltwunder betrachten. Neben diesem Ausstellungstück fertigt, präsentiert und versendet das Museum verschiedene Modelle vom Menschen in unterschiedlichen Materialien. In abgelegenen Ortschaften kommt das sogenannte „Hygieneauto“, mit dem Aufklärungsveranstaltungen durchgeführt werden, zum Einsatz.



Abb. 3: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Demonstration einer kranken Leber.

In zwei Akten sind zunächst die Auswirkungen der Gonorrhöe, im Anschluss die der Syphilis auf den Körper zu sehen. Alle medialen Darstellungsformen der Körperinszenierungen werden realisiert, um das Wechselverhältnis von Erkrankung im Körperinneren durch wandernde Erreger und der Sichtbarkeit entzündlicher Prozesse, Defekte und Deformationen auf der Körperoberfläche zeigen zu können. Durch diesen Wechsel der Körperdarstellung erhält der Zuschauer ein Körperwissen, welches durch Bilder produziert und organisiert wird. Gleichzeitig aber geben die Bilder nicht nur ein schon vorhandenes Wissen um den Körper preis, sondern erzeugen allererst ein Bild des Körpers. Anders formuliert: Die Kamera zeichnet zugängliche Veränderungen nicht nur auf, sondern macht diese Abläufe durch ihre spezifischen technischen Möglichkeiten überhaupt erst greifbar. Die wechselseitige Bedingtheit vonameratechnik, physiologischem Prozess und Bildlichkeit wird in den Filmen selbst anschaulich. Deutlich wird damit der direkte Einfluss von Medien auf die modernen Episteme und ihre Beteiligung an der Produktion von Wissen.¹³ Die Erfahrungen des Menschen sind Produkte des Mediums.

¹³ Diese Veränderungen hat etwa Walter Benjamin für das „Optisch-Unbewußte“ ausgeführt: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durch-

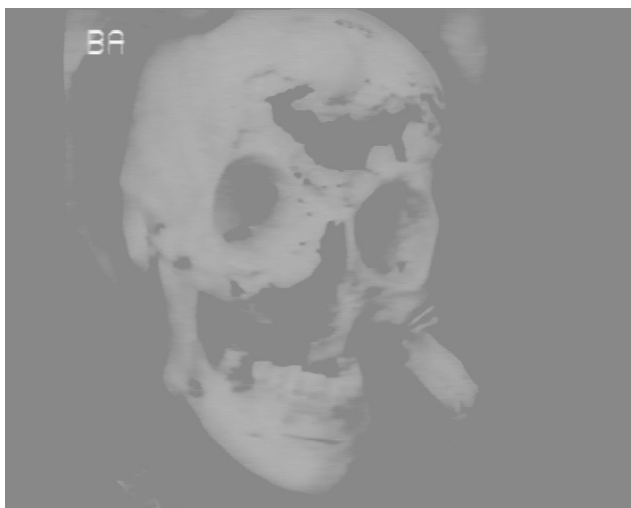


Abb. 4: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Zerstörte Schädeldecke.

Dabei wechseln sich in beiden Filmteilen die Darstellungsmedien von mikroskopischen Aufnahmen aus dem Körperinneren, die etwa die Verbreitung der Erreger in den Blutbahnen zeigen, mit zeichnerischen Darstellungen des gleichen Erregerbefalls ab. Ebenfalls gezeichnet sind Darstellungen von Organen sowie organische Prozesse, durch die sich die Erreger verbreiten können. Diese werden ergänzt durch Präsentationen von Organmodellen, aber auch gerade entnommenen Organen – wie etwa der Leber oder der Baumschlagader –, sowohl in gesundem als auch in krankem Zustand (Abb. 3).

Diese Bilder von Krankheitsbefall und Krankheitsverlauf werden mit Darstellungen in Verbindung gebracht, die die Auswirkungen am Kör-

wirkter tritt. Ist es schon üblich, daß einer vom Gang der Leute, sei es auch nur im Groben, sich Rechenschaft ablegt, so weiß er bestimmt nichts von ihrer Haltung im Sekundenbruchteil des „Ausschreitens“. Ist uns schon im Groben der Griff geläufig, den wir nach dem Feuerzeug oder dem Löffel tun, so wissen wir doch kaum von dem, was sich zwischen Hand und Metall dabei eigentlich abspielt, geschweige, wie das mit den verschiedenen Verfassungen schwankt, in denen wir uns befinden. Hier greift die Kamera mit ihren Hilfsmitteln, ihrem Stützen und Steigen, ihrem Unterbrechen und Isolieren, ihrem Dehnen und Rafften des Ablaufs, ihrem Vergrößern und ihrem Verkleinern ein. Vom Optisch-Unbewußten erführen wir erst durch sie, wie vom Triebhaft-Unbewußten durch die Psychoanalyse“ (Benjamin 1980: 500).

per zeigen. So wird der Betrachter konfrontiert mit Präsentationen von Schädeln, die eine Zerstörung der Schädeldecke durch die Krankheit aufweisen (Abb. 4). Nah-, Detail- und Makroaufnahmen zeigen die Degenerationen am Körperaußen, wobei die Kamera die erkrankte Person oder einzelne Extremitäten wie ein Modell – und somit mit größerer sinnlicher Präsenz als es etwa eine zweidimensionale Abbildung vermag – erfasst. Diese drastischen Darstellungen des Krankheitsverlaufs durch die Male am Körper begleiten Bilder, in denen die Gefahren für die geistige Gesundheit, etwa das Erkranken an Paralyse, vorgeführt werden.

Parallel dazu kommen Visualisierungen unterschiedlicher Verläufe und Stadien der jeweiligen Erkrankung zur Darstellung – etwa durch Sequenzen, in denen Arzt und Patient im den Kranken belehrenden Gespräch gezeigt werden (Abb. 5). Die den Krankheiten vorbeugende Maßnahme, ‚absolute Hygiene‘, wird durch die Darstellung des – in der Intensität fast schon manisch wirkenden – Händewaschens vorgeführt. Texttafeln unterstützen diese Arzt/Patienten-Situation durch die Erläuterung von Gesundheitsregeln.

Ziel der szenischen Belehrung des Zuschauers ist seine Befreiung von der Unwissenheit. Als Partizipierender am Wissen über den Körper können nicht nur die Probanden des Films, sondern auch die Zuschauer in den Aufführungssälen als „geheilt“ nach Hause entlassen werden. Zum anderen werden dem Zuschauer die Orte und Medien der Krankheitserforschung und -erkennung vorgeführt, indem ihm Einblick in die Arbeitsweise eines Forschungslabors gewährt wird.¹⁴ Der Körper wird hier zum vermittelten Instrument, seine Funktionsweise vorgeführt durch Testreihen, Analyseverfahren, Medien und Materialien zu seiner Erkundung. Dargestellt wird somit auch Naturdurchdringung und Na-

14 Eine interessante Funktion kommt hier der Darstellung des Arztes als einem Wissenschaftler zu, die in eine kunst- und wissenschaftsgeschichtliche Tradition eingebunden ist. Verbunden mit einer medialen Konkurrenz von Malerei und Fotografie wurde der Anspruch auf Autorität und Verbindlichkeit zur Wahrheit und Glaubwürdigkeit des Wissenschaftlers seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert nicht mehr ausschließlich über die physiognomisch getreue Wiedergabe vor allem seines Gesichts erreicht, sondern zum einen über die verbindende Darstellung des Wissenschaftlers mit den Objekten, Modellen und Instrumenten seiner Forschung und zum anderen über die Integration des Wissenschaftlers in seiner professionellen Umgebung, die ihm Bedeutung verleiht. Beide Funktionen dienen der eindeutigen Identifikation. Die Darstellung der Person wird zudem häufig verbunden mit einer – mitunter für den Arbeitsprozess typischen – Geste in Richtung der Objekte. Diese Form der Darstellung inauguriert den Wissenschaftler zusammen mit seinem Objekt in einen bestimmten Forschungszusammenhang und ermöglicht gleichzeitig seine Darstellung als Repräsentant einer Disziplin (vgl. Flach 2005; Werner 2001).



Abb. 5: Ufa-Kulturfilm „Die Geschlechtskrankheiten und ihre Folgen“. Arzt-Patienten-Gespräch.

turbereichs über den diagnostischen Blick in und auf den Körper sowie der Beginn einer „neuen Wissenschaft vom Leben“, indem der Körper weniger als eine wahrnehmende Existenz, denn vielmehr als ein Set von Instruktionen verstanden wird.

Der Körper wird durch diese verschiedenen Möglichkeiten der Durchsicht und Einsicht zum Schauplatz der Darstellung von Norm und Abweichung. Die Verwendung unterschiedlicher Medien im Film wirkt typisierend und normierend auf die Darstellung der Krankheiten. Der in das Körperinnere eindringende und ihn durchdringende Blick und die Dekonstruktion seiner Funktionen in kleinste Einheiten dient der Fixierung eines normativen Rahmens.

Normalität als eine sich seit dem 19. Jahrhundert gegenüber diätetischen Vorstellungen von Gesundheit durchsetzende Idee diffundiert in alle Gesellschaftsbereiche und bildet gleichzeitig jenes er- und zusammenhaltende Element, das einer sozialen Polarisierungsdynamik, wie sie die kapitalistische Klassengesellschaft ausbildet, entgegenwirken kann (vgl. Canguilhem 1974; Sarasin/Tanner 1998: besonders 20f.). Indem sich ein „Feld konstituiert, das vom Gegensatz zwischen dem Normalen und dem Pathologischen bestimmt ist“ (Foucault 1973: 53), werden Körperphänomene und gesellschaftliche Erscheinungen neu gedeutet und einem Normierungsdruck unterworfen (vgl. Flach 1999; 2003;

2004). Zugehörigkeit, Disziplin, Ausgrenzung und Kategorisierung fallen also im Begriff der Norm zusammen (Sarasin/Tanner 1998: 369-398) und werden über den Körper verhandelt.

Für die aufklärenden Kulturfilme der Ufa bedeutet dies immer, dass biologische und medizinische Normalität nicht nur dem Schutz des Einzelnen vor Erkrankung dient, sondern ebenso bürgerliche Sittlichkeit gewährleistet. Das Normale ist so gleichzeitig auch das Natürliche. Krankheit hingegen lässt sich experimentell als Abweichung nachweisen (vgl. Milles 1998: 369-398). Wissenschaftliche Forschung und Erkenntnis fallen mit sozialer Aufklärung über eine gesellschaftliche Pathogenität ineins.

Schluss

Die Filme über den „medizinischen Körper“ der Kulturabteilung der Ufa billigen dem Menschen also eine doppelte Funktion zu: Er wird zum Subjekt und Objekt eines Wissens über sich selbst. Dabei wird der Körper in diesen Filmen mit seinen Defekten und Deformationen nicht einfach zur Schau gestellt; seine Verortung ist komplexer. Eingebunden in ein mediales System wird über Bilder ein Körperwissen etabliert, indem nicht nur der Körper die Bilder stellt, sondern diese ein Bild des Körpers erst erzeugen. Der Prozessualität des Filmbildes wird dabei ein interessantes Äquivalent zu Körperprozessen zugesprochen, vor allem im Hinblick auf ein Verständnis der Abläufe im Körperinneren und damit der Maximierung des Wissens über ihn.

Die Filme der Ufa sind also nicht nur Aufklärungen zur Potenzierung der Volksgesundheit, sondern stellen vielmehr eine mediale, experimentelle Versuchsanordnung dar, die durch filmische Mittel – über Sichtbarmachung von ansonsten unsichtbaren Prozessen – Wissen über den Körper erstellt.

Literaturverzeichnis

- Anonymus (1920): „Rezension“. Der Kinematograph (3. März).
Benjamin, Walter (1980): „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit“ [Zweite Fassung]. In: Ders.: Gesammelte Schriften. Hg. Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser. Band 1/2, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 471-508.

- Benn, Gottfried (1990): „Arzt, Gesellschaft und menschliches Leben“. In: Ders.: Szenen und Schriften in der Fassung der Erstdrucke, Frankfurt a.M.: Fischer, S. 259-266.
- Bernard, Claude (1961): Einführung in das Studium der experimentellen Medizin. Leipzig: Barth (zuerst: Introduction à l'étude de la médecine expérimentale, Paris 1865).
- Brandt, Hans-Jürgen (2003): „Vom Lehrfilm zum Kultur- und Propagandafilm. Entwicklung und Kontroversen“. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.), Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich, Konstanz: UVK, S. 74-105.
- Breidbach, Olaf (2001): Wissenschaftsperformance oder Bilderwissen. Gegenworte. Zeitschrift für den Disput über Wissen 9, S. 18-21.
- Canguilhem, Georges (1974): Das Normale und das Pathologische, München: Hanser.
- Curlis, Hans (1929): „Zehn Jahre Institut für Kulturforschung“. Sonderdruck aus „Der Bilderwart“. Blätter für Volksbildung (Heft 6), S. 1.
- Flach, Sabine (1999): „The most paranoid – Puppen und Dummies im Werk von Tony Oursler“. In: Johannes Weiß (Hg.), Die Modernität der Romantik. Zur Wiederkehr des Ungleichen, Kassel: Kassel University Press, S. 35-59.
- Flach, Sabine (2003): „Der Körper als Schauplatz“. In: Dies.: „Körper-Szenarien“. Zum Verhältnis von Körper und Bild in Videoinstallationen, München: Fink, S. 269-389.
- Flach, Sabine (2004): „The Venue of Images: The Body as Cultural Representation in Media Art“. In: Peter Seel/Petra Stegmann (Hg.), Migrating Images. Producing ... reading ... transporting ... translating. Berlin: Verlag des Haus der Kulturen der Welt, S. 130-146.
- Flach, Sabine (2005): „WissensBilder – Die Doppelhelix als Ikone der Gegenwart“. In: Elke Bippus/Andrea Sicks (Hg.), Industrialisierung & Technologisierung von Kunst und Wissenschaft, Bielefeld: transcript (im Erscheinen).
- Flach, Sabine (2005a): „„Experimentalfilme sind Experimente mit der Wahrnehmung“. Das Sichtbarmachen des Unsichtbaren. Visualisierungstechniken im künstlerischen Experiment“. Jahrbuch zur Kultur und Literatur der Weimarer Republik, Band 9, München: Edition text und kritik (im Erscheinen).
- Flach, Sabine/Weigel, Sigrid (Hg.) (2004): WissensKünste I. Life Sciences – Kunst – Medien, Weimar: vdg-verlag.
- Fleck, Ludwik (1980): Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Foucault, Michel (1973): *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*, München: Hanser.
- Galison, Peter (1998): „Judgement against objectivity“. In: Ders./ Caroline A. Jones (Hg.), *Picturing Science, Producing Art*. New York/London: Routledge, S. 327-359.
- Heintz, Bettina/Huber, Jörg (Hg.) (2001): *Der verführerische Blick. Formen und Folgen wissenschaftlicher Visualisierungsstrategien*, Zürich: Springer, S. 9-43.
- Knorr-Cetina, Karin (1984): *Die Fabrikation von Erkenntnis*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kreimeier, Klaus (1992): *Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns*, München: Hanser.
- Kreimeier, Klaus (2003): „Vielfältige Wege zu ‚Kraft und Schönheit‘? Aspekte des dokumentarischen Films in Deutschland zwischen 1918 und 1933“. In: Peter Zimmermann/Kay Hoffmann (Hg.), *Triumph der Bilder. Kultur- und Dokumentarfilme vor 1945 im internationalen Vergleich*, Konstanz: UVK, S. 40-59.
- Latour, Bruno (1990): „Drawing things together“. In: Michael Lynch/Steve Woolgar (Hg.), *Representation in Scientific Practice*, Cambridge/London: MIT Press.
- Lenoir, Timothy (1992): *Politik im Tempel der Wissenschaft. Forschung und Machtausübung im deutschen Kaiserreich*, Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Milles, Dietrich (1998): „Die Physiologie als Grundlage ärztlicher Gutachten bei der Etablierung der deutschen Sozialversicherung“. In: Philipp Sarasin/Jakob Tanner (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 369-398.
- Rieger, Stefan (2001): „Optische Komplexität. Zur (psycho)technischen Unvermeidlichkeit der Bilder um 1900“. In: Gerhard von Graevenitz/Stefan Rieger/Felix Thürlemann (Hg.), *Die Unvermeidlichkeit der Bilder*, Tübingen: Niemeyer, S. 207-223.
- Rieger, Stefan (2000): *Die Individualität der Medien. Eine Geschichte der Wissenschaften vom Menschen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Rothe, Dr. A. von (1924): *Operationsfilme*. In: Dr. E. Beyfuss/Dipl. Ing. A. Kossowsky unter Mitwirkung namhafter Fachleute (Hg.), *Das Kulturfilmhandbuch*, Berlin: Carl P. Chryselius'scher Verlag S. 229-235.
- Sarasin, Philipp/Tanner, Jakob (1998): *Physiologie und industrielle Gesellschaft. Bemerkungen zum Konzept und zu den Beiträgen dieses Sammelbands*. In: Dies. (Hg.), *Physiologie und industrielle Gesell-*

- schaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 12-43.
- Schmidt, Ulf (2000): „Der Blick auf den Körper“. Sozialhygienische Filme, Sexualaufklärung und Propaganda in der Weimarer Republik. In: Malte Hagner (Hg.), *Geschlecht in Fesseln: Sexualität zwischen Aufklärung und Ausbeutung im Weimarer Kino 1918-1933*, München: Edition text und kritik, S. 23-47.
- Thomalla, Curt (1922): Hygiene und soziale Medizin im Volksbelehrungsfilm. *Zeitschrift für Medizinalbeamte und Krankenhausärzte* (Heft 21/23), S. 593.
- Thomalla, Curt (1924): Arzt und Film. In: Dr. E. Beyfuss/Dipl. Ing. A. Kossowsky unter Mitwirkung namhafter Fachleute (Hg.), *Das Kulturfilmhandbuch*, Berlin: Carl P. Chryselius'scher Verlag, S. 217-222.
- Töteberg, Michael (1992): „Wie werde ich stark.“ Die Kulturfilm-Abteilung. In: Ders./Hans-Michael Bock (Hg.), *Das Ufa-Buch. Kunst und Krisen. Stars und Regisseure. Wirtschaft und Politik*, Frankfurt a.M.: Zweitausendeins, S. 64-70.
- Werner, Gabriele (2001): Das Bild vom Wissenschaftler – Wissenschaft im Bild. Zur Repräsentation von Wissen und Autorität im Portrait am Ende des 19. Jahrhunderts. *Kunsttexte.de* 1, S. 1-11.