

Jan Sellmer / Hans J. Wulff

Herrscher über Leben und Tod: Ärzte, Heiler und Schamanen im Medizin-Drama

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Navigationen: Siegener Beiträge zur Medien- und Kulturwissenschaft* 3,1, 2003, S. 17-32.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-118>.

1. Halbgötter in Weiß: Ärzte, Heiler und Schamanen

„Ihr könnt mich morden, aber nicht töten,
denn ich bin ewig.“

Paracelsus bei seiner Vertreibung aus der
Stadt Basel. (*Paracelsus*, D 1943, Georg
Wilhelm Papst)

Der Film-Arzt ist eingeweiht in die Geheimnisse der Natur und des Körpers. Aus altruistischer Überzeugung zum Arzt geworden, sich oft in einem radikalen und vollständigen Sinne als „Helfer“ denn nur als medizinischer Dienstleister bekennend, nimmt er eine gesellschaftliche Außenseiterstellung ein. Er ist souverän, keinem anderen Befehl und keiner irdischen Macht untergeordnet. Er handelt aus eigenem Antrieb, Engel des Guten, nur sich selbst und seinem Schöpfer verantwortlich. Viele Film-Ärzte weisen sich selbst als Mittlerfiguren zum Jenseits aus. Damit stellen sie sich in eine Reihe mit den Priestern, als irdische Vertreter einer anderen symbolischen Ordnung. Das Medizinische und das Religiöse treten nebeneinander, das medizinische Treiben bekommt eine sakrale Note, die Krankheit symbolische Funktionen. Die Krankheit ist das Medium, in dem Patienten mit dem Überirdischen in Kontakt treten, und die Ärzte sind die Mittlerfiguren zwischen Diesseits und Jenseits. Darin ähneln sie den Schamanen, und es läge nahe, anzunehmen, dass die Brinkmänner und Welbys der Film- und Fernsehgeschichte eher als Medizinmänner denn als Mediziner beschrieben werden sollten [1]. In die diegetische Welt der Spielfilme können so ganz unterschiedliche Vorstellungen über die Rolle des Arztes einfließen. Von antiker Götterkult, Mythen, christlicher Glaubenswelt, Naturreligionen und Laienannahmen ebenso wie von medizinischem Sachwissen beeinflusst, amalgamiert sich hier ein Arztbild, das mehr als Projektion und Wunschbild denn als realitätsgetreue Darstellung eines zeitgenössischen Mediziners erscheint.

Der Film-Arzt ist zwischen den Rollenbildern des modernen, naturwissenschaftlich gebildeten Mediziners und älteren, esoterisch anmutenden Medizinerfiguren angesiedelt, die oft Traditionen der schamanischen Medizin aufnehmen. Das Wort *Schamane* entstammt dem Tungusischen und ist vermutlich mit dem Sanskrit-Wort *schramana* verwandt, was soviel wie „Asket“ und „Zauberer“ bedeutet. Die Arbeit und die Rolle des Schamanen ist mannigfaltig in der Ethnologie beschrieben worden [2]. Er ist als Mittelpunkt einer Stammesgemeinschaft mit einer ganzen Reihe von Aufgaben betraut: als Heiler und Wahrsager, Protopsychotherapeut, sakrosankter Politiker, Priester, Poet und Tradierer der Mythen. Und er ist Initiationsmeister. Die dem Vedischen entstammende Wortwurzel *shram*, was soviel wie *sich erhitzen* bedeutet, weist auf den Vorgang der Initiation zurück, durch den der Schamane selbst seine Rolle übernimmt: Er überwindet durch eine zumeist spontan auftretende Initiationskrankheit oder eine vom Stamm oder von anderen Medizinmännern durchgeführte Initiationsprüfung den Tod und macht einem neuen, unsterblichen und oft als göttlich angesehenen Wesen Platz. Dadurch wird er fähig zu heilen und zu hexen, die Götter zu befragen, Riten zu leiten und durch sein tiefes Wissen ein weiser Ratgeber zu sein.

Auf eine ähnlich komplizierte soziale Rolle weist die Ethnologie des Medizinmannes zurück: Das Wort stammt aus der Sprache der Chippewa und lautet im Original *medewiwin*. Europäische Einwanderer leiteten daraus das Wort *Medizinmann* (resp. *medicine man*) ab. Der Medizinmann war keineswegs nur für die Heilung von Kranken und die Behandlung von Wunden zuständig. Er war vielmehr der Mittler zwischen dem Übersinnlichen und dem Weltlichen sowie der Überlieferer von Brauchtum und Sitten. Er stand mit den Geistern und mit den Seelen Verstorbener in enger Verbindung und vertrieb mit Hilfe seiner Zauberkraft böse Geister. Dazu versetzte er sich durch rituellen Tanz in Ekstase oder in Trance, wobei das letztere häufig durch Drogen hervorgeru-

fen oder unterstützt wurde. Schließlich knüpfte er den Kontakt mit dem Jenseits, oder holte die kranken Seelen seiner Patienten aus ihren Körpern, um diese zu heilen.

Bemerkenswert ist, dass sich die Vorstellung, der Medizinmann-Heiler nehme eine Zwischenstellung zwischen der Sphäre des Irdischen und der des Himmlischen ein, sich auch in den europäischen Mythologien findet. *Asklepios* ist ein Heros der griechischen Mythologie [3]. Von dem weisen Zentauren Cheiron zum Arzt ausgebildet, gibt er seine Fähigkeiten an die von Homer als vorzügliche Ärzte erwähnten Söhne Machaon und Podaleirios weiter. Asklepios selbst steigt im 5. Jahrhundert vor Christus zum Gott der Heilkunst und Sohn Apollons auf. Als solcher wurde er bis in die Spätantike verehrt, in Rom als *Aesculapius* (*Äskulap*). Beeindruckend sind die Parallelen, die sich von Asklepios zum christlichen "Heiland" ziehen lassen: Auch Asklepios ist Mensch und Gott zugleich, er ist ein menschengewordener Gott und Mittler zwischen irdischer und göttlicher Welt. Der Heilgott ist in der Überlieferung vor allem "Heiland", der Blinde sehen macht und Lahme gehen. Asklepios schließt nicht - wie die Eleusinischen Mysterien - die "Sünder" von der Heilung aus; gerade ihnen wendet er sich zu. Asklepios erleidet als "Wohltäter und Erlöser der Menschen" den Tod. Gerade an ihm macht sich die Doppelfigur von Arzt und Heilsbringer besonders deutlich fest. Als Zeichen des Gottes galt vor allem der Schlangentab, als Äskulapstab ist er auch heute noch als das vorwiegende Symbol der Ärzte- und Ärzteschaft anzutreffen.

In anderen Kulturen der Antike treten die Menschen als Kollektiv vor die Gottheit, im Asklepios-Kult steht dagegen der einzelne (als Kranker) in individueller Beziehung zum Gott. Die Heilung erfährt er durch die Inkubation, das Schlafen an einer dem Gott geweihten Stätte. Später legten die Priester aber auch Träume aus und finden dabei allmählich zu therapeutischen Methoden wie Gymnastik, Diät, Bädern und anderem. Heutige Wellness-Farmen möchte man, auch durch die antike Architektur beeinflusst, mit Kultstätten des Asklepios vergleichen. Einen humoristischen filmischen Verweis auf diese antiken Formen des Heilkultes mit einem unangefochtenen, ja fast allwissenden Mediziner im Zentrum bietet Alan Parker mit seiner Version des Dr. John Harvey Kellogg in *Road to Wellville* (1994), die im späten 19. Jahrhundert spielt. Kellogg ist hier

Arzt und Ernährungswissenschaftler, Apologet sportlicher Ertüchtigung, Verfechter von Fastenkuren und anderen asketischen Formen der Leibbehandlung, Leitfigur eines radikalen Vegetarismus und anderes mehr - und zweifelsohne die charismatische Zentralfigur eines Tempels der Gesundheit, der Wellness und des guten Lebens [4].

Die enge Beziehung des Arztes mit der Religion oder direkt mit Gott entspringt dabei wie bei Kellogg seiner praktischen Arbeit zwischen übersteigter Selbstwahrnehmung und den Heilserwartungen von Kranken. Aber auch in allgemeinerer Perspektive ist der Arzt zwischen Leben und Tod, Krankheit und Genesung, Prognostik und Medikation der Normalität enthoben und eingebunden in ein höheres Ganzes. Der Kranke ist gleichsam der Normalität des Alltagslebens enthoben und tritt vor den Arzt als Ausgelieferter und Schutzbefehlener. Immer wieder inszeniert der Film die Diagnose, Medikation, oder Operation als ritualisierte Religionsausübung, und er zeigt, dass die Diagnose des Arztes als Urteilspruch über den Patienten kommt. Konzeptualisierungen des Arztes hängen unmittelbar mit Vorstellungen der Krankheit und ihrer Bedeutungen zusammen: Sie können im kollektiven Verständnis die Vergänglichkeit des einzelnen verkörpern und machen ein Weltbild deutlich, das von dem Gedanken einer göttlichen Ordnung ausgeht oder dessen Welt mythischen Gesetzmäßigkeiten unterworfen ist. In dieser Welt-sicht ist es also auch nicht verwunderlich, wenn die Patienten ihre Erkrankungen als Strafe für amoralisches Verhalten begreifen oder zumindest dem Zuschauer diese Vermutung nahe gelegt wird. Paul Thomas Andersons *Magnolia* (USA 1999) bietet hierfür ein neueres Beispiel. Gott greift sogar selbst in das Geschehen ein: Ein gewaltiger Froschregen reinigt die Erde von Verfehlungen, indem die Schuldigen überführt werden und die gebrochenen Figuren wieder zu sich selbst und einer besseren Zukunft finden können. Die Krebserkrankung von zwei der Protagonisten erscheint in diesem Zusammenhang als Strafe für ihr zutiefst amoralisches Verhalten.

Die These, von der die folgenden Überlegungen ausgehen und die Arztrolle von Heilerfiguren bis in die Figurationen des *mad doctor* verfolgen sollen, geht von einer innigen Verwandtschaft des schamanischen und des modernen Mediziners im Film aus: Bevor die Medizin professionalisiert und naturwissenschaftlich ausgerichtet wurde, war sie - bezogen auf das Gefüge von Krankheitsgrund, Krankheits-

verlauf, Medikation und Genesung - eingebunden in ein ganzheitlich zu verstehendes ethisch-moralisches Konzept und Teil eines mythischen Prozesses. Spuren dieser Konzepte haben sich, aus dem wissenschaftlichen Diskurs weitestgehend verbannt, in Literatur und später im Film erhalten und teilweise auch weiterentwickelt. Konzepthafte Vorstellungen eines Heilgotts, des Arztes als Mittlerfigur, der Krankheit als Strafe, als Erfahrung anderer Bewußtseinszustände und von Anderszeit oder der Krankheit als Transition leben als volksmedizinische Vorstellungen weiter und werden vor allem auch in den nichtwissenschaftlichen Bereichen von Kunst, Literatur und Film tradiert. Körper-, Gesundheits- und Krankheitsvorstellungen unterliegen dabei historischer und geografischer Veränderlichkeit und Verschiedenheit. Neben den vielen Variationen scheint es aber in mehreren Kulturen ein die Zeit überdauerndes Verständnis einer ganzheitlichen Medizin und eines überhöhten oder mythisch affizierten Arztes erhalten zu haben.

2. Vor- und Naturmedizin im Film

In einer ganzen Reihe von Abenteuer- und Wildwest-Filmen treten Medizinmänner auf. Immer sind sie als Führerfiguren ihrer Stämme erkennbar. Eigenes Interesse verdienen die indianischen Medizinmänner im Gegenwartsfilm. Ihnen kommt keine Zauberkraft mehr zu, sie sind auch keine mächtigen Männer in ihren Stämmen mehr. Sie sind vielmehr isolierte Einzelgänger und Sonderlinge. Sie sind aber keine Scharlatane. Ein alter Medizinmann in Michael Apteds *Thunderheart* (1992) hantiert mit Talismanen und "Medizinbeuteln" herum; mit seiner ursprünglichen sozialen Rolle hat er aber nichts mehr zu tun. Auch der Medizinmann, der die Hauptfigur in Michael Ciminos *The Sunchaser* (1996) ins Reservat begleitet, ist eher eine Randfigur. Allerdings ist seine Naturnähe, das Hantieren mit einfachen Symboliken und Praktiken der Entspannung ein Set von Verhaltensweisen, das auf esoterische Strömungen der Industriegesellschaften hinweist. Tatsächlich ist ein *Neo-Schamanismus* aufgekommen, der das Schamanische als Naturnähe und Meditations- oder Trancetechnik auf dem Psycho-Markt anbietet.

Meist dienen die Film-Medizinmänner überhaupt nur dazu, die westliche Medizin gegen die Naturmedizin herauszustellen. Ein Medizinmann wird z.B. in *Natural Born Killers* (USA 1994, Oliver Stone) sei-

ner magischen Heilkünste wegen attackiert - seine Rolle ist eine Synthese von Medizinmann, Seher, Psychotherapeut und Priester. Das flüchtige Serienkillerpaar Knox ist mit dem Wagen liegen geblieben, auf der Suche nach Benzin kommen sie zur runden Holzhütte des alten Indianers. Sie können sich sprachlich nicht verständigen, doch weiß der Indianer von ihrer Vergangenheit und versucht, ihnen zu helfen. Er gibt ihnen zu essen und lässt sie bei sich schlafen. Der Schlaf selbst bekommt rituellen Charakter, erinnert er doch an den Heilsschlaf an heiliger Stätte (Inkubation) aus dem antiken Kult des Asklepios. Während das Paar schläft, vollführt der Indianer rituelle Tänze und Gesänge. In Parallelmontage sehen wir dann erstmals die Kindheit des Helden und erhalten damit eine erste mögliche Erklärung für seine Greuelthaten - eine Kindheit voller Gewalt, Zurücksetzung, Verzicht auf Liebe; sie gipfelt im Selbstmord des Vaters, den der Junge miterleben musste. Die Behandlung und „Austreibung“ der Krankheit ist die Austreibung einer eigentlich amoralischen Verhaltensnorm, die aus solcher Familienerfahrung resultiert, die aber - zumindest im Kontext des Films und seiner Argumentation - zugleich „normale“ Familienverhältnisse sind. Schlaf, Traum, Tanz, Beschwörung und all diesem resultierende Heilung deuten auf ein Medizinverständnis, das von dem heute herrschenden biomedizinischen Krankheits- und Gesundheitskonzept scharf abweicht.

Es fällt aber in *Natural Born Killers* noch ein weiteres Moment auf: Zu Anfang der Begegnung erkennt der alte Mann in Knox einen Dämon, seinen Dämon, von dem er schon Jahre zuvor geträumt hat. Das Geheimwissen über Heilkräfte und vor allem das Wissen von Vergangenheit und Zukunft macht den Medizinmann zu einer außergewöhnlichen Figur. Die „Therapie“ gleicht dabei einer Teufelsaustreibung, vollzogen durch eine Verbindung von Mediziner und Priester, wie wir sie schon bei den Schamanen kennen gelernt haben. Der Indianer befreit den Helden zwar von dem Dämon, was vor allem das Wissen um die Herkunft der „Krankheit“ meint. Aber von den Erinnerungen an seine Kindheit aufgeschreckt erschießt Knox den alten Mann beim Aufwachen. Wichtig erscheint hier die Erhöhung der Medizinerfigur über das normale Maß. Es ist nicht ein Psychologe, Psychiater (einen wird Mallory Knox später im Gefängnis umbringen), Allgemeinmediziner oder Hypnotiseur, er ist ein Schlangenbeschwörer, er heilt aufgrund seines Geheimwissens mit einem unerklär-

lichen Ritus und Kult, gleichsam aus einer vergangenen, verklärten Welt- und Medizinvorstellung.

Natural Born Killers nimmt die Deformierung der sozialen Realität und den Zerfall der Werte bürgerlichen Lebens als „Krankheit“, die sich als Gewalttätigkeit, Skrupellosigkeit, Gefühlslosigkeit artikuliert und die mit der Erfahrung der Bindungslosigkeit und der Entwurzelung zusammengeht. Sie wird in einem an magische Rituale gemahnenden Akt behandelt, Heilung wird zur Austreibung. Gegen eine solche symbolistische Auslegung des Krankheitskonzepts stehen die neueren Dokumentarfilme, die die Arbeit der Schamanen weltweit dokumentieren und die zum Teil sehr erfolgreich vermarktet werden konnten. Dass dieses wiederum mit der Beliebtheit esoterischer Themen, der New-Age-Kultur und der seit Jahren wachsenden Neugierde für Naturheilverfahren einhergeht, versteht sich von selbst. Ein Beispiel ist Klemens Kubys Film *Unterwegs in die nächste Dimension* (BRD 2001). Er beginnt in einem Heilzentrum mitten im Regenwald Perus und stellt die Medizin des Schamanen Don Agustin vor - und zeigt, wie eine an Leberkrebs erkrankte Frau gesund wird. Es folgen fünf Episoden über einen "Hand-Chirurgen" auf den Philippinen, über Schamanen in Russland und Nepal, einen Heiler aus Myanmar, der wegen seiner Heilerfolge insbesondere bei AIDS bekannt ist, und eine Geschichte über eine koreanische Tänzerin und Seelenpflegerin. In Johan van der Keukens letztem Film *De grote Vacantie* (Niederlande 1998) wird davon berichtet, wie der selbst an Krebs leidende van der Keuken nicht nur die Orte aufsucht, an denen er Filme gemacht hat, sondern auch, wie er mehrere Wunderheiler besucht - eine biographische Reise, die auf die eigene Geschichte wie auf die Befindlichkeit des Erzählers ausgerichtet ist und gerade in dieser Doppelung des Interesses einen Schwebezustand erreicht, der nicht Heilung, sondern Bereitschaft zum Sterben bedeutet. *De grote vakantie* dokumentiert filmisch eine an das schamanische Geschehen gemahnende Auseinandersetzung mit Krankheit.

Manchmal ist die Rolle des Medizinmannes aber auch im Spielfilm expliziter gefasst, versucht etwas einzufangen von der besonderen Praxis des Schamanismus. In einem endlos langen Ritual führt der Medizinmann des Stammes, in dem ein entführter englischer Lord schließlich leben wird, den Helden durch ein Schmerzritual, durch den er zum Stammeskrieger verwandelt wird - die Rede ist von Elliot Silver-

steins *A Man Called Horse* (1969). Manchmal handeln die Geschichten auch von Grenzgängern und Konvertiten. John McTiernans *Medicine Man* (1986) erzählt von dem amerikanischen Arzt Dr. Robert Campbell (gespielt von Sean Connery), der im Dschungel Amazoniens nach einer natürlichen Medizin gegen den Krebs sucht. Zwar steht er in Konkurrenz zum Stammes-Schamanen, der sich erst nach langem Zögern mit dem Arzt verbündet, doch ist wichtiger, dass er an den Ritualen, Trance- und Rauschzuständen teilnimmt, die im Stamm zur Geister- und Naturbeschwörung dienen. Auch er ist offensichtlich "ein anderer" geworden, hat die ursprüngliche Identität des weißen Arztes gegen die eines Schamanen eingetauscht. Derartige Filme erzählen von einer ursprünglicheren Medizin, in der das Spirituelle organischer Bestandteil oder sogar das Zentrum gewesen ist.

Der Schamane ist der Mittler zwischen der Welt der Geister und der menschlichen Gemeinschaft. Hierzu dienen die in Trance oder Ekstase vollzogene Himmels- oder Seelenreise und das Eintreten der Geister in den Schamanen. Schamanen verwalten die Grenze zwischen Alltag und Okkultem, zwischen Diesseits und Jenseits. Diese Mittler-Position teilen sie wiederum mit zahlreichen Film-Ärzten.

3. Elemente des Schamanischen in den Arztfiguren des Films

In medizinischen Dramen kommt es oft vor, dass der Arzt-Held erzählt, wie er zu dem Beruf gekommen ist, was er unter ärztlichem Ethos versteht, worin er die Bestimmung von Leben und Beruf sieht. Diese Szenen haben fast immer *Bekennnischarakter*. Darum wird auch die Erklärung der ärztlichen Bestimmung verbal vorgenommen - sie korrespondiert dem Bekenntnis vor der Gemeinde, beschwört und bestätigt ein Gruppenverständnis darüber, warum einer zum Heiler geworden ist. Die Außerordentlichkeit des Eintritts in den Berufsstand des Arztes, der für Schamanen in einem komplizierten Initiationsritual vollzogen wurde, wird erstaunlicherweise auch in der Schulmedizin westlicher Prägung weiterhin ausgestellt: Der Mediziner von heute ruft im Hippokratischen Eid (seit ca. 370 v. Chr.) nicht nur die antiken Götter an, sondern beruft sich auch auf moralische und ethische Glaubensideale, die letztendlich auch in die Moralvorstellungen der bestehenden und entstehenden Religionen eingegangen sind.

Die Sinnhorizonte ärztlichen Tuns sind im Film mehrfach definiert -

- (1) *praktisch* durch das, was der Arzt tut; es mag sein, dass die Praxis schulmedizinisch ausgerichtet ist, es kann aber auch sein, dass der Arzt-Helfer natur- oder alternativmedizinische Verfahren anwendet;
- (2) *sozial* durch die elitäre Funktionsrolle, die dem Arzt, dem Priester, dem Lehrer, dem Künstler und anderen zukommt;
- (2a) möglicherweise *institutionell* durch die Zugehörigkeit zu den ständischen Organisationen oder durch eine fachspezifische Ausbildung;
- (3) *symbolisch* durch die Deklaration der Sonderrolle der Heiler. Das ist vor allem eine eigene Pflicht-Moral, die verbal in Anspruch genommen wird und als eine Bindung an ein naturrechtliches Diktat des Helfens - und manchmal sogar als göttliche (Ver-)Fügung - behauptet wird. Damit stellen sich Film-Ärzte außerhalb der Alltagsmoral, reklamieren einen Sonderstatus.

Die Interpretation der Arztfigur als Mittler zum und als Stellvertreter des Göttlichen durchzieht die Filmgeschichte. Die filmische Vergöttlichung der Arztfigur ist kein nationales oder gar deutsches Phänomen (wie man anhand des deutschen Arztfilms der 1950er Jahre glauben könnte), sondern findet sich in allen filmschaffenden Nationen, mindestens seit den 1930er Jahren. Vielfach angesprochen, doch inhaltlich dann leider nicht tiefergehend ausgeführt findet sich etwa bei Shale:

When the quadriplegic protagonist of *Whose Life Is It Anyway?* (1981) asks if the autocratic Dr. Emmerson will be making rounds the normal way or by walking in water, the screenwriters are acknowledging one of the most common images of the medical profession. Filmmakers have often apotheosized doctors, especially in the melodramas of the 1930s and 1940s; however, the physicians-as-deity is but one of many screen images the doctor has [5]

Nach einer ganzen Reihe vor allem von amerikanischen, englischen und deutschen Melodramen der 1930er und 1940er Jahre, in denen Ärzte im Zentrum gestanden haben, bescherten die 1950er Jahre Deutschland eine wahre Arztfilmwelle. Der Regisseur Rolf Hansen und der Darsteller Dieter Borsche prägten das filmische Arztbild der Zeit maßgeblich mit. So trugen sie auch zu der "Halbgott-Ideologie"

bei, die dem Genre der Zeit nachgesagt wird. Der erste Film dieses Gespanns war der publikumswirksame Film *Dr. Holl* (1951, Rolf Hansen), der als Initialzündung des Genrezyklus gilt. Der junge Facharzt Dr. Stefan Holl wird von dem Industriellen Alberti bei der Krankheit seiner Tochter Angelika zu Rate gezogen. Der behandelnde Arzt hat Angelika bereits aufgegeben, ein von Dr. Holl entwickeltes Medikament kann aber zumindest die Schmerzen lindern. In der Folge verliebt sich die Industriellentochter in den Arzt, der heiratet sie in Erwartung ihres nahen Todes aus Mitleid. Ein weiteres neu entwickeltes Serum rettet die -nun Frau- des Arztes aber doch noch vor dem nahen Tod, aus Mitleid wird beiderseitige Liebe. Interessant ist in diesem Zusammenhang aber nicht der Plot, sondern die Inszenierungsstrategien der Arztrolle, bzw. der Figur des Arztes: Der Film operiert sowohl bei der Figurenzeichnung wie auch bei der aufkeimenden Liebe zwischen Angelika und Dr. Holl mit Projektionen.

Er [Dr. Holl] ist der zentrale Hoffnungsträger des Films, er wird erhöht und mit Erwartungen von allen Seiten überfrachtet.[...] Die Autorität Holls wird zunächst projiziert - in den Erwartungen Albertis und vor allem in den Visionen Angelikas. Bereits in der ersten Einstellung des Films sieht die junge Frau in ihrem Krankenzimmer ein Wandbild mit dem Motiv des heilenden Christus. Die Bildunterschrift "Mägdlein, ich sage Dir, stehe auf" läßt sie sich laut vorlesen und fügt selbst hinzu: "Vielleicht sagt er es auch einmal zu mir." Im Verlauf des Films rezitiert sie diesen Satz mehrfach. In der Szene, als Dr. Holl sie zum ersten Mal aufsucht, erscheint er ihr und dem Zuschauer bereits als der erlösende Retter: in einer Parallelmontage wird die Anreise Holls und das Eintreffen eines Priesters bei der todkranken jungen Frau gezeigt. Schließlich verlässt der Priester das Haus, gibt sie in Gottes Hand, und der Arzt, ein menschengewordener Gott, erscheint[t] [6].

Die in dieser Szene überdeutliche Projektion der Heilsfigur auf die filmische Arztfigur verschiebt vor allem über die filmischen Mittel selbst die Erwartungshaltung von Gott auf den Arzt. Denn erst die Montage läßt den Zuschauer die Hypostasierung der Hoffnung auf Genesung auf Dr. Holl vollziehen. Die Heilserwartung, die von Christus und aus der Religion stammt, wird von Arzt und Wissenschaft befriedigt und mit filmischen Mitteln artikuliert. Dieses findet sich im übrigen in vielen verschiedenen Formen - sei es, dass medizinische Lehre den Hörsaal

wie eine Sakralfläche benutzt, in deren Rund die Profanteilnehmer des Geschehens angeordnet sind, sei es, dass Lichtarchitekturen die Nähe des Todes oder den Durchgang eines Patienten in das Jenseits symbolisieren (wie das berühmte Lichttor am Ende von *Robert Koch - Bekämpfer des Todes*, Deutschland 1939, Hans Steinhoff), sei es, dass die - oft den Gattungen der Sakralmusik entlehnte - Musik Elemente von Trost oder gar Erlösung signalisiert [7] und dergleichen mehr.

Gerade im deutschen Arztfilm kommt es zu einer Amalgamierung von Arztrolle und einem Anspruch auf bedingungslose Autorität, Allwissenheit, Entscheidungsmacht und einer Moral möglicherweise jenseits des Gesetzes. Ein Musterbeispiel für eine solche paternalistische Auslegung der Arztrolle ist *Sauerbruch - Das war mein Leben* (BRD 1954). Zu diesem Film heißt es in Gregors und Patalas' *Geschichte des Films*:

Der Sauerbruch von 1954 ist das Musterbild der Autorität, wie es der Untertan sich wünscht: In schlafwandlerischer Sicherheit und auf Grund eines rätselhaften Geheimwissens wendet er jedes Leid zum Guten, wofern der Patient sich ihm nur vorbehaltlos anvertraut [8].

Es fällt nicht schwer, Rückbezüge zu nationalsozialistischen Führerpersönlichkeiten herzustellen - nur sind es keine Militärs, Politiker oder Wirtschaftsbose, die hier gezeichnet werden, sondern politisch unverdächtige *Halbgötter in Weiß*. Doch auch schon zur Zeit des Nationalsozialismus war der Arztfilm ein beliebtes Genre. Der unterstrichene Geniecharakter in der Figurenzeichnung von Robert Koch oder Paracelsus in den Filmen der NS-Zeit überhöht den herausragenden einzelnen Arzt und wurde zu propagandistischen Zwecken genutzt [9].

Gerade in Filmen wie *Sauerbruch* oder *Robert Koch* (1939), die den Arzt als patriarchalische Figur inszenieren, fußt das therapeutische Verhältnis auf einer Unterwerfung des Patienten unter den Arzt, und eine ganze Reihe der Interaktionen zwischen Arzt und Patient haben den beziehungskommunikativen Zweck, das Machtverhältnis zu klären und zu stabilisieren. Verhandlungen werden nicht geführt, subordinierte Rollen sind Nebenrollen. Krankheit ist keine Verhandlungssache, die Diagnose steht nicht in Frage, sondern wird in traumwandlerischer Sicherheit ausgesprochen (man ist geneigt, "verhängt" zu sa-

gen, als werde der Spruch des Schicksals durch den Arzt mitgeteilt). Reuter [10] kennzeichnet die Sauerbruch-Figur als "Vaterfigur", vereinfacht dabei aber die ideologischen Dimensionen der Rolle. Chefärztliche Kompetenz, Sicherheit des Urteils, Verantwortung sind für die Charakterisierung der Rolle wohl weniger zentral als die Bereitschaft (und Erwartung), dass der Patient Verantwortung ablege, seine Entscheidungsgewalt aufgabe und sich überantworte - und Sauerbruch gegenüber im Modus des Gehorsams auftrete. Nicht politisches, sondern karitatives Interesse begründet den absoluten Machtanspruch, den Sauerbruch auf seine Klienten ausübt. Folgerichtigerweise deprofessionalisiert der Film das Verhalten Sauerbruchs manchmal konsequent, ersetzt medizinische Kompetenz durch Jovialität, Einfühlung und Intuition. Einfühlung und Intuition sind bei Sauerbruch und ähnlichen Arzt-Gestalten gelegentlich wertvollere Elemente der ärztlichen Kunst als Apparate und genaue Diagnose. Gleichwohl sie im Arztfilm der 1950er Jahre öfters vertreten sind und sich auch heute noch finden, bilden sie gegenüber Figuren, die eine eher egalitäre Beziehung zwischen Ärzten und Patienten pflegen und ganzheitliche Formen der Therapie bevorzugen, heute eher einen nur noch gelegentlich dramatisierten Typus des Arztes.

So sehr der autoritäre Arzt in das ideologische Umfeld der 1930er bis 1950er Jahre gehört, verweist auch er auf eine symbolische Ordnung, die das medizinische Geschehen als Indikator mythischer Prozesse ausweist. In der filmisch dargestellten Welt der Heiler- und Arztfilme sind materielle Erscheinung und psychische Dimension (oder Körper und Geist) oftmals nicht isoliert, es gibt keine scharfe Trennlinie. Der Arzt tritt in der erzählten Welt hyperbolisch überformt als ein „Übermensch“ auf. Einzelne Eigenschaften oder Wesensmerkmale einer göttlichen Instanz werden auf den Arzt hypostasiert. Gerade in der (Film-)Kunst konnte sich eine mythische Weltordnung behaupten oder es kam sogar zu Remythisierung [11]. Mythische Welterfahrung kann so als ein Hoffnungsschimmer in der heutigen Welt gebraucht werden. Krankheit wird zu einem Katalysator, um Fremdes, Hintergründiges, Verlorenes und Inneres wiederzuentdecken. Die Reise des Kranken geht darum auch oftmals nicht in die Zukunft, sondern in das Innere, die Vergangenheit. Krankheits- und Arztgeschichten entwickeln sich darum oftmals nur scheinbar in der Jetztzeit (Tagespolitik bleibt oft ausgeblendet), ihre moralische Dimension trägt sie in die Nähe einer irrealen Raum- und Zeitauffas-

sung. Der Arzt wird zum kundigen Begleiter, der zwischen unbegründbarer Hoffnung und unergründlicher Angst den Patienten und damit auch den Zuschauer in eine andere Welt begleitet oder aus ihr zu kommen scheint.

Damit schließt der neuere Arztfilm wiederum an Konzeptualisierungen des Schamanen an: Er ist *Heiler und Helfer* in besonders schwierigen oder gefährlichen Lebenslagen. Dies ist der Grund für die hohe, allerdings auch ambivalente Achtung, die ihm entgegengebracht wird. Er ist nicht reduzierbar auf die medizinische Versorgung, sondern sucht das Medizinische im weiteren Horizont zu verstehen.

Dieses Modell ist vor allem in Fernsehserien wie *Dr. Kildare* (1961-66) oder *Marcus Welby, M.D.* (1969-76), aber auch in der *Schwarzwaldklinik* (1984-88) vorgestellt worden [12]. Das macht auch das Besondere an Dr. Peter Brockmann (gespielt von Günter Pfitzmann) aus *Praxis Bülowbogen* (BRD 1987-97) aus: dass das Helfen oft dem Heilen gegenüber wichtiger ist. Er begegnet den Mitbewohnern des Bülowbogens als einer, den man ansprechen darf, wenn es ein medizinisches Problem gibt; die Praxis ist insofern ein sozialer Ort, eine Stätte der Begegnung. In ihrem Zentrum ist der Heiler, der das vorgeblich medizinische Problem versorgt, es aber vor allem in den Kontext der sozialen Bezüge stellt. Dies Rollenverständnis des Mediziners korrespondiert mit dem älteren, populären filmischen Modell des Arztes als dem Heiler des Geistes und der Seele, erst nachgeordnet hilft der Mediziner dem Körper des Erkrankten.

Die Ganzheitlichkeit der Arzt-Patient-Begegnung dokumentiert sich nicht allein darin, dass Filme immer wieder von einer psychosomatischen Qualität gelungener Therapie sprechen, sondern auch den Alleingeltungsanspruch der Schulmedizin relativieren: In Rubins *My Life* (USA 1993, Bruce Joel Rubin) werden fernöstliche Medizin und die Möglichkeit der Wunderheilung von dem krebserkrankten Jones (gespielt von Michael Keaton) als einer der letzten Auswege gesehen, sich von der Erkrankung zu befreien. Nachdem die Schulmediziner ihn aufgegeben haben, besucht er einen chinesische Wunderheiler. Dieser Heiler verfügt über ein Wissen, das nicht rational erklärbar ist, eine vermeintliche Art von Allwissenheit. Er erkennt die früheren und jetzigen Krankheiten seines Patienten und ihre Ursachen. Vor allem die Ursachen der Krankheit werden unvermit-

telt in einen moralischen Diskurs überführt. Der Zorn und die Angst seien es, die den Patienten „vergifteten“ und so die Krankheiten auslösten. Die endgültige Heilung wird hier wie eine Wiedergeburt inszeniert. Die Decke, auf die der Kranke starrt, verändert sich, ein Lichtstrahl wird zu einem Kreuz am sonnigen Himmel, das Licht pulsiert.

Derartige Filmheiler stehen im direkten Gegensatz zu den Medizinern, die uns seit den 1960er Jahren in Ratgeber- und Magazinsendungen begegnen. Gerade der Gegenentwurf zum etablierten biomedizinischen Konzept der Medizin und der medizinischen Profession, von Krankheit und Gesundheit, ist für die fiktionalen Fernseh- und Kinoformate aber prägend. Schon Curt Götz hat in seinem Film *Frauenarzt Dr. Prätorius* (1949) am Rande die These vertreten, dass die Suche des Patienten nach Übersinnlichem am Heilungsprozess beteiligt sei und diesen sogar beschleunige. Als ein Schuster mit Heilkräften hatte der approbierte Arzt in einem Dorf praktiziert - „mit seiner naturwissenschaftlichen Therapie [daraufhin] erfolgreicher [therapierend], weil die Imagination und der Wunderglaube der Patienten bei der Heilung mitwirke. Medizin sei weniger wirksam, weil sie diesen Faktor außer acht lasse“ [13].

4. Schöpfung

Ein dramaturgisch wie ideologisch höchst brisanter und produktiver Teilaspekt der Beziehungen zwischen Arzt und der Sphäre des Göttlichen wird in einem filmischen Sujet immer neu inszeniert: der Arzt oder Wissenschaftler als Schöpfer neuen Lebens. Ins Äußerste steigt die Hybris des Arzt-Wissenschaftlers in der Figur des *mad scientist*, der die göttliche Schöpfung wiederholt. Schon die Ränder der mythisch-medizinischen Rolle des Asklepios als Helfer sind brüchig und nicht klar gezogen - er erhebt sich gegen die Götter, indem er Tote (aus Bestechlichkeit) wieder zum Leben erweckt. Er übertreibt damit ein Gebot, setzt sich den Göttern gegenüber ins Unrecht.

Der Arzt ist in diesem Bestreben, neues Leben zu erschaffen, mehr als ein Mensch, gottgleich vollzieht er des 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. Seit dem 18.

Jahrhundert ist die Erschaffung eines künstlichen Menschen ein in Literatur und Kunst vielfach bearbeitetes Thema. Auch in der Filmgeschichte findet sich das Motiv von Anfang an. Von Fritz Langs *Metropolis* (1925/26) über die unzähligen Varianten des Frankenstein-Stoffes bis zu *Terminator*, *Blade Runner* oder *Blade 2* haben die Geschöpfe keinen Bestand. Und mit ihnen meist auch nicht ihre Schöpfer, ein selbsternanntes "Gott spielen" ist weiterhin ein Sakrileg und wird sanktioniert. Die Wissenschaftsingenieure und Genärzte erheben sich über (noch) geltende Normen hinweg. Die "guten" Filmärzte, die in den Bereich des Göttlichen vorstoßen, propagieren dagegen die (moralischen Verhaltens-)Normen, verbiegen sie auch bisweilen, brechen sie aber nicht.

Neben dem Traditionalismus des Motivkreises der menschengeschöpfenden *mad doctors* fällt eine rigide Gender-Orientierung auf: Das Spiel geht um die Beherrschung des Geschlechtlichen. Der aberwitzige Versuch, eigene Schöpfung, die Synthese neuer Lebewesen - einige der Motive, die am Komplex des *mad scientist* auftreten, hängen offenbar daran, die natürlichen Triebkräfte außer Kraft zu setzen, rigorose und totale Kontrolle über das eigene Sein zu erlangen, in die das Körperliche ebenso wenig wie das Erotische nicht mehr störend eindringen können. Mehrfach ist es die Entmachtung der Sexualität, um die es eigentlich geht. Damit scheint das duale Prinzip, das die Wirklichkeit der Gefühle und der Reproduktion in zwei Pole dividiert, außer Kraft gesetzt werden zu können. Der Held in Ralph Nelsons Film *Embryo* (1976) ist Genetiker, der am Alterungsprozeß herumwerkelt, und er behandelt einen menschlichen Embryo. Als das *in vitro* gezeugte Mädchen rasend schnell heranwächst und geschlechtsreif wird, verliebt er sich in die eigene Tochter. Das Mädchen aber ist ein Monster, was nicht überrascht, es zieht mordend durch die Lande und altert weiter. Als verschrumpelte Greisin gebiert sie ein Baby, dessen diesmal biologischer statt genetischer Vater der Genetiker ist. Ihm ist es gelungen, Mutter und Tochter zu zeugen, er hat einen Großteil der weiblichen Fortpflanzungsmacht an sich gerissen, mit natürlich bzw. unnatürlich katastrophalen Folgen.

In Sonderheit 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. "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* [14], 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" [15]. Diese Beschreibung könnte man an zahllosen Wissenschaftler-Figuren wiederholen. Mit dem Übergang in die sexualitätslose Reproduktion geschieht gleichzeitig ein Übergang in eine männlich dominierte Gesellschaftsvision, wie Susan A. George [16] 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.

Neue Qualität hat das Motiv mit den biotechnischen Möglichkeiten des Klonierens gewonnen. Hatte bis dahin die ingenieurwissenschaftliche oder chirurgische Arbeit am Cyborg und am Androiden dominiert, tritt die Vorstellung einer *Genmanipulation* und einer künstlichen Nutzung der *Reproduktionsmedizin* vor allem in den Genres der Science Fiction seit 1975 regelmäßig auf. Das Klonieren knüpft bruchlos an die Vorstellungswelten von Frankenstein und cyborgianischen Halbwesen an: Die Erschaffung künstlicher Menschen geht Wege der Reproduktion, die außerhalb der natürlichen Ordnung der Vermehrung liegen. Der Reprodukteur nimmt Gottes Stelle ein - und er ist Magier (wie beim Golem) oder Wissenschaftler (wie beim Geschöpf Frankensteins) oder eine Mischung von beidem. Die Klonierung ist im aktuellen Diskurs "zum Symbol für die zunehmende Verfügungsmacht des Menschen geworden" [17]. Und ein Arzt wie Severino Antinori ist in manchen Medien-Darstellungen die menschengewordene Verkörperung eines verrückten Arzt-Wissenschaftlers, der jedes ethische Tabu zu brechen bereit scheint, wenn er nur die Schöpfungs-Macht, die ihm durch die neue Forschung zugewachsen ist, ausspielen kann [18].

Nun scheint der Motivkreis ausgesprochen traditionalistisch orientiert und auf die Re-Etablierung der "natürlichen Ordnung der Reproduktion" ausgerichtet zu sein. Giovanni Maio faßte in einem Artikel über die Berichterstattung über das Humanklonieren auch die fiktionalen Klon-Filme zusammen:

- (1) Der Klon ist immer schlechter als das "Original". [...] Letztlich geht es darum, den Protagonisten durch die Klonierung in seiner Einzigartigkeit als Original zu unterstreichen.
- (2) Der Schöpfer wird immer für seinen als Blasphemie interpretierten Akt der Menschenschöpfung bestraft. Der Akt des Klonens tritt als Resultat einer Gotteslästerung und damit als Tabubruch in Erscheinung.
- (3) Die Schaffung des künstlichen Menschen erfolgt meistens in einer Zivilisation des Zerfalls oder der Katastrophe.
- (4) Erst durch den Tod des künstlich geschaffenen Menschen wird eine harmonische Ordnung hergestellt [19].

Der Befund wundert nicht, ist doch die Gentechnik ähnlich wie andere Techniken, mit denen Kunstmenschen produziert worden sind, eigentlich nur wissenschaftliches Handwerk. Unterentwickelt und möglicherweise außer Kontrolle geraten ist das Ethos der wissenschaftlichen Arbeit, ihre moralische und ethische Bindung. Wer neue Techniken entwickelt, erhält möglicherweise das Potential großer Macht - und so ist die Gefährdung des Wissenschaftlers durch Ehrgeiz, Größenwahnsinn oder die Missachtung der ethischen Grenzen eines der Globalthemen der Science Fiction. Ebenso gehört die Industrialisierung und Ökonomisierung wissenschaftlicher Erkenntnis zu den großen Themen der SF - und seit Filmen wie *Coma* (1977) oder *Soylent Green* (1973) ist die gesellschaftliche und ökonomische Bedeutung einer durchkapitalisierten *Medizinindustrie* immer wieder Thema von SF-Geschichten gewesen.

Mad scientists sind Genre-Figuren, die das Unmögliche versuchen, den Schöpfer herausfordern und am Ende gestraft werden. Das gehört zu ihrer Phänomenologie, seitdem sie die *science fiction* bevölkern. Je unmäßiger das ist, was sie versuchen, desto rigider und desto notwendiger ist es, sie am Ende zu relegieren oder gar zu töten. Einige *mad scientists* des Kinos werden gar zu Opfern des eigenen Experiments. Das Motiv ist seit der Doppelfigur von Jekyll und Hyde fester Bestandteil der Wissenschaftler-Bilder

im Kino und in der Literatur. Hatte noch 1958 in *The Fly* ein Wissenschaftler in einer "Teleportationsmaschine" seine Identität verloren und war zu einem Halbwesen zwischen Mensch und Fliege geworden, ist in der Neuverfilmung des Stoffs 1986 durch David Cronenberg ausdrücklich eine genetische Mischung als Ursache für die Transformation des Helden genannt. In Hal Barwoods *Warning Sign* (1985) verwandelt sich der Wissenschaftler in einen Amokläufer, als das eigene genetische Material versehentlich verändert wird. Ähnlich geht es dem Genforscher in *Metamorphosis* (1989), der auf der Suche nach gentechnischen Möglichkeiten, die Alterungsprozesse zu verlangsamen, die Kontrolle über sein Experiment verliert.

Manchmal vollziehen die Geschöpfe jener Anmaßung selbst die Exekution ihrer Macher. In *Blade Runner* findet sich der folgende kleine Dialog zwischen einem Replikanten und Adam Tyrell, seinem Schöpfer:

Replikant: "Kann der Schöpfer das reparieren, was er geschaffen hat?"

Tyrell: "Du möchtest also modifiziert werden?"

Replikant: "Nein, ich glaube, ich hatte etwas Radikaleres im Sinn."

Tyrell: "Ich frage mich, wo das Problem liegt."

Replikant: "Tod."

Tyrell: "Tod? ...nun, ich fürchte das liegt etwas außerhalb meiner Zuständigkeit..."

Replikant: "Ich will mehr Leben, Vater -"

Der Replikant küsst Tyrell und bringt ihn um. Am Ende steht der Vatemord an dem ungenügenden Schöpfer, als Ausdruck des tiefen Normverstößes, der nur durch sich selbst zu sühnen ist.

Die Roman- und Filmfigur des Dr. Moreau ist ein typisches, und typischerweise relativ unbekanntes Modell des *mad scientist*. Vielleicht, weil er zu deutlich war. Die Romanfigur (die Vorlage stammt von H.G. Wells) und ihre Wiedergänger in einer Handvoll Verfilmungsfällen (*Island of Lost Souls*, 1932, Erle C. Kenton; *The Island of Dr. Moreau*, 1976, Don Taylor; *The Island of Dr. Moreau*, 1996, John Frankenheimer) entziehen sich der sozialen Kontrolle durch Flucht in die unerforschten Regionen einer abgelegenen Insel. Dort veranstalten sie gotteslästerlichen Experimente in normfreier, und also selbstwidersprüchlicher, reiner Selbstkontrolle - und in selbstverschuldeter Unmündigkeit. Das scheitert immer

spätestens, wenn sie sich an die Sexualität heranwagen. Der originale Arzt etwa verkuppelte einen Schiffbrüchigen mit einer selbstgebauten Pantherfrau - und warf dessen menschliche Verlobte seinen Tiermenschen vor. Die aber, als Puppentheater des Rechts der Triebe und des gesellschaftskonstituierenden Triebverzichts-Gesetzes, wenden sich gegen ihn und fressen ihn auf. In der Frankenheimer-Verfilmung ist Moreau Genetiker. In den früheren Adaptionen des Stoffes war er noch Vivisektionär und Chirurg - die Fiktion wird den realen und jeweils aktuellen Möglichkeiten der medizinischen Techniken nachgeführt.

Die Taten des Arztes, die nicht zu Sanktionen führen, befinden sich demnach in Einklang mit den geltenden Normen. Der filmische Diskurs über künstliches Leben, der zur Zeit in der Sparte des phantastischen Films geführt wird, zeigt zugleich die Problematik und nicht vorhandene Akzeptanz gegenüber diesen real existierenden Versuchen. Die Projektionsfläche des Arztes vermag so im Film zugleich rückwärtsgewandt göttliche Anteile aus der Religion in die Wissenschaft zu perpetuieren, gleichzeitig aber auch vorwärtsgewandt nicht akzeptierte neue Möglichkeiten der Medizin durch gescheiterte Allmachtsphantasien aufzuzeigen. Filme über verrückte Wissenschaftler enden nahezu immer damit, dass der Versuch, Leben zu schaffen, mit dem Tod der androiden Lebensformen endet. Aus *Halbgöttern in Weiß* können zumindest im Film niemals lebensschaffende Götter werden.

Anmerkungen

[1] Die Vermutung liegt nahe, dass sich die Vorstellungen von Medizin und Medizinerinnen in fiktionalen Formaten aus anderen Quellen speisen, als das Modell belehnen, das seit Virchow als „biomedizinisches Krankheitskonzept“ verstanden wird. Dramatische Überhöhungen und die Nähe zu religiösen Themen stellen manche Verhaltensweisen des heutigen Film-Arztes in die Nähe des Schamanen und seiner Praktiken. Als äußerst knappen Überblick über die verschiedenen Gesundheits-Reportagen und Magazinen jeweils grundgelegten Krankheitskonzepte vgl. Appel, Andrea J.: Patentrezepte per TV. Die Gesundheits- und Krankheitsvorstellungen in einschlägigen Informations- und Ratgebersendungen. In: *Gesundheitskommunikation*. Hrsg. v. Dietmar Jazbinsek. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 2000, S. 96-114.

[2] Vgl. an neueren Sammeldarstellungen Villoldo, Alberto / Krippner, Stanley: *Heilen und Schamanismus. Dokumente anderer Wirklichkeiten*. Basel: Sphinx 1986; Kalweit, Holger: *Traumzeit und innerer Raum. Die Welt der*

Schamanen. München: Barth 1987. Stolz, Alfred: *Schamanen. Ekstase und Jenseitssymbolik*. Köln: DuMont 1988; Roger N. Walsh: *Der Geist des Schamanismus*. Olten: Walter 1992, sowie das populär gehaltene Vitebsky, Piers: *Schamanismus. Reisen der Seele, Magische Kräfte, Ekstase und Heilung*. München: Knauer 1995.

[3] Global zu den Äskulap-Kulten vgl. *Asklepios: Heilgott und Heilkult*. Konzeption, Gestaltung und Texte: Thomas Schnalke. Unter Mitarb. von Claudia Selheim. Erlangen: perimed Fachbuch-Verl.Ges. 1990. Die Ausführungen folgen auch der Darstellung im *Kleinen Lexikon der Mythologie* (online: www.gottwein.de).

[4] Die Redeweise vom „Tempel der Gesundheit“ nimmt auch Peter Dans zum Anlass seiner Überlegungen zur Medizindarstellung im Film. Vgl. v.a. seinen Artikel: Dans, Peter E.: The temple of healing: Reflections from a physician at the movies. In: *Literature and Medicine* 17,1, 1998, S. 114-125.

[5] Shale, Rick: Images of the medical profession in popular film. In: *Beyond the stars. Studies in American popular film. 1. Stock characters in American popular film*. Ed. by Paul Loukides & Linda K. Fuller. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press 1990, pp. 156-169, hier S. 157.

[6] Stettner, Peter: Spuren historischer Prozesse und ihrer mentalen Verarbeitung. Der Spielfilm Dr. Holl (1951). In: *Medizin im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Hrsg. v. Udo Benzenhöfer. Pfaffenweiler: Centaurus 1993, S. 51-59, hier S. 58f.

[7] Vgl. dazu Zeul, Mechthild: Autoritätssüchtig. Liebesbeziehungen zwischen Arzt und Patientin in Arzt-Filmen der fünfziger Jahre. In: *Frauen und Film*, 43, 1987, S. 37-42.

[8] Gregor, Ulrich / Patalas, Enno: *Geschichte des Films*. Reinbek: Rowohlt 1976, S. 420.

[9] Der Arzt als Projektionsfläche mit göttlichen Anteilen, oben schon angedeutet, wird für den historischen Paracelsus auch schon von C.G. Jung bemerkt: „Paracelsus ist ein Meer oder – weniger freundlich – ein Chaos, und insofern er eine historisch beschränkte menschliche Persönlichkeit ist, kann man ihn als einen alchemistischen Schmelztiegel bezeichnen, in welchen die Menschen, Götter und Dämonen jener ungeheuerlichen Zeit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, jeder einzeln, ihren besonderen Saft gegossen haben.“ Jung, C.G.: Paracelsus als Arzt [1941]. In: Jung, C.G.: Grundwerk in neun Bänden. Hrsg. v. Helmut Barz, Ursula Baumgardt u.a. Bd. 9: Mensch und Kultur. 3. Auflage. Olten, Freiburg i. Breisgau: Walter 1990, S. 245-261, hier S. 246.

[10] Reuter, Martin: *Ärzte im Bundesdeutschen [!] Spielfilm der Fünfziger [!] Jahre*. Alfeld: Coppi 1997 (Aufsätze zu Film und Fernsehen. 55.), S. 98.

[11] Gerade im deutschen Expressionismus ist eine die Beseelung der Realität, wie sie die deutsche Romantik be-

trieben hat, wieder ins Zentrum der Weltendarstellung gerückt. Darum läßt sich in manchen Filmen der 1920er Jahre eine „Verzauberung“ der dargestellten Welt und eine immanente Remythisierung – was sich auch in den Filmthemen niederschlägt – zu verzeichnen, die im Stoffkreis der Filmärzte bis heute immer wieder aufgenommen worden ist.

[12] Der amerikanische Kommunikationstheoretiker Michael Real spricht sogar von der „Welby formula“, die besagt, dass der Serienarzt das Bild einer umfassenden, fürsorglich sich des Patienten ganzheitlich annehmenden Figur zeichne. Vgl. Real, Michael R.: Structure of a TV series on a physician. In: *Medizin-Publizistik. Prämissen - Praktiken - Probleme*. Hrsg. v. Heinz-Dietrich Fischer. Frankfurt [...]: Peter Lang 1990, S. 263-269 (Grundlagen. 1.). Derselbe: Marcus Welby and the medical genre. In *Reals Mass-mediated culture*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall 1977, pp. 120-138.

[13] Stöckel, Sigrid: „Das Serum des Humors“. Bemerkungen zu dem Film *Frauenarzt Dr. Prätorius* (1949/1950) von Curt Götz. In: *Medizin im Spielfilm der fünfziger Jahre*. Hrsg. v. Udo Benzenhöfer. Pfaffenweiler: Centaurus 1993, S. 27-38, hier S. 38.

[14] Sobchack, Vivian: The Virginity of Astronauts: Sex and the Science Fiction Film. In: *Alien Zone*. Ed. by Annette Kuhn. New York: Verso 1990, pp. 103-115, hier S. 108f.

[15] Ebd., 107f.

[16] George, Susan A.: Not Exactly „Of Woman Born“: Procreation and Creation in Recent Science Fiction Films. In: *Journal of Popular Film and Television*, Winter 2001, pp. 176-183.

[17] Maio, Giovanni: Das Klonen im öffentlichen Diskurs. Über den Beitrag der Massenmedien zur Bioethik-Diskussion. In: *Zeitschrift für Medizinische Ethik* 47,1, 2001, S. 33-52, hier S. 34.

[18] Zum argumentativen und semiotischen Zusammenhang der fiktionalen Darstellungen des Klonierens und der Sachberichterstattung vgl. Wulff, Hans J.: Zwischen Phantasie und Diskurs: Motive als Topoi in den Spielfilmen und journalistischen Texten der Gentechnik. In: *Humane Stammzellen: Therapeutische Optionen, ökonomische Perspektiven, mediale Vermittlung*. Hrsg. v. Christine Hauskeller. Lengerich: Pabst 2002, S. 203-219.

[19] Ebd., 43.