

Simon Hofmann

Organhandel im Film: Der phantasmatische Schatten der Transplantationsmedizin

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14655>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hofmann, Simon: Organhandel im Film: Der phantasmatische Schatten der Transplantationsmedizin. In: Thomas Nachreiner, Peter Podrez (Hg.): *Fest-Stellungen*. Marburg: Schüren 2014 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 25), S. 352–359. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14655>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Organhandel im Film: Der phantasmatische Schatten der Transplantationsmedizin

Der Van Damme-Actionstreifen *DEATH WARRANT* (Derañ Sarafin, USA 1990), die deutsche Komödie *AUF HERZ UND NIEREN* (Thomas Jahn, Til Schweiger, DE 2001), Stephen Frears' sozialkritisches Flüchtlingsdrama *DIRTY PRETTY THINGS* (GB 2002) und der Horror-Thriller *TURISTAS* (John Stockwell, USA 2006) repräsentieren unterschiedliche Filmgenres. Sie teilen aber ein zentrales narratives Motiv: Sie alle handeln von Organhandel. Das illegale Geschäft mit menschlichen Körperteilen für die Transplantation bildet seit den 1990er Jahren – meist in Kombination mit dem Motiv des Organraubs – ein beliebtes und häufiges Thema in Spielfilmen und Fernsehserien. So gab es kaum eine Kriminalserie, in deren Verlauf nicht ein Organhandelsring aufgedeckt wird.¹ Darüber hinaus tauchte die Problematik auch in Arzt- und Krankenhausserien, in Komödien, in Fantasy-Serien und in Science Fiction-Filmen auf.² Die meisten Organhandelsfilme sind dem Genre des Horrorfilms oder Thrillers zuzuordnen.³ Filme über Organhandel bilden also kein eigenes Genre, sie teilen aber gemeinsame narrative Elemente und Muster – etwa das Verschwörungs-Motiv oder die Figur des *mad scientist*.

Diese narrativen Versatzstücke, die immer wieder auftauchen, finden sich bereits in den frühen Organhandelsfilmen, auf die ich mich in diesem Beitrag konzentrieren möchte. Der eigentliche Prototyp stammt von 1978: In Michael Crichtons US-Thriller *COMA* geht es um einen von Ärzten kontrollierten Organhandelsring, der Körperteile in die ganze Welt verkauft. Die involvierten Mediziner beschaffen sich die Organe, indem sie Patienten während Operationen absichtlich in ein tödliches Koma versetzen. Der Film enthält einige eindruckliche und einprägsame Szenen und Bilder, auf die später in der weltweiten Diskussion um Organhandel öfters verwiesen wurde – etwa das auf dem Filmplakat abgedruckte Bild, auf dem die Opfer des Organhandelsringes in einem künstlichen Koma konserviert an Fäden in einer Art gigantischem Tresorraum der Organbank

¹ Als Beispiele wären die US-Serien *LAW AND ORDER* (»Sonata for Solo Organ«, 1991), *DARK JUSTICE* (»Prime Cuts«, 1992) und *NEW YORK UNDERCOVER* (»Spare Parts«, 1998) aus den 1990er Jahren zu nennen, oder – jüngeren Datums – die Serien *NUMB3RS* (»Harvest«, 2006), *CSI: NY* (»Hammer Down«, 2009), *WHITE COLLAR* (»Vital Signs«, 2010) oder *JUSTIFIED* (»Thick as Mud«, 2012). Auch in deutschsprachigen Krimi-Serien tauchte das Thema regelmässig auf: etwa in *DERRICK* (»Eines Mannes Herz«, 1995), *DIE STRASSEN VON BERLIN* (»Endstation«, 1998), *SOKO WIEN* (»Wetlauf mit dem Tod«, 2009) und in fünf *TATORT-Folgen* (»Rechnen Sie mit dem Schlimmsten«, 1972; »Der Entscheider«, 1996; »Leyla«, 2003; »Leben gegen Leben«, 2011; »Das Dorf«, 2011).

² Vgl. als Beispiele *CHICAGO HOPE* (»Guns N Roses«, 1997), *NIP/TUCK* (4. Staffel, 2006), *MUGGERS* (Dean Murphy, AU 2000), *LÄNGER LEBEN* (Lorenz Kaiser, CH 2010), *THE X-FILES* (»Hell Money«, 1996), *ANGEL* (»Dead End«, 2001), *THE ISLAND* (Michael Bay, USA 2005) und *REPO MEN* (Miguel Sapochnik, USA 2010).

³ Vgl. etwa *BLOOD SALVAGE* (Tucker Johnston, USA 1990), *THE HARVEST* (David Marconi, USA 1992), *THE DONOR* (Damien Lee, USA 1994), *DONOR UNKNOWN* (John Harrison, USA 1995) und *TRAIN* (Gideon Raff, USA 2008).

hängen.⁴ Ein Jahr nach COMA sorgte in Deutschland der Spielfilm FLEISCH von Rainer Erler für Aufregung – einer der erfolgreichsten Filme der deutschen Fernsehgeschichte. Er dreht sich ebenfalls um ein Ärzte-Syndikat, das Organe von entführten und getöteten Touristen verkauft. Bereits die Erstausstrahlung 1979 im deutschen Fernsehen aber auch die späteren Wiederholungen waren von einer Medien-Kontroverse und Protesten aus der Ärzteschaft begleitet.⁵ 2007 entstand im Auftrag von Pro7 ein Remake.⁶

Wie ist die Popularität des Organhandelsmotivs in Filmen und TV-Serien zu erklären? Oder anders gefragt: Welche virulenten sozialen Probleme werden in den Filmen verhandelt und welche Unsicherheiten drücken sich in ihnen aus? Daran anschließend: Welche Bedeutung kommt den Filmen im öffentlichen Sprechen über die Organtransplantation zu? Und: Welche Auswirkungen haben diese fiktionalen filmischen Geschichten auf die Praxis der Organtransplantation? Diesen Fragen möchte ich im Folgenden aus einer kulturwissenschaftlichen Perspektive nachgehen. Dabei setze ich die Filme mit der sozialen Praxis der Organtransplantation und dem öffentlich-medialen Diskurs über sie in Verbindung, wobei ich diese beiden Ebenen kurz erörtern werde. In meiner Argumentation unterscheide ich eine sozialpsychologische und eine diskursgeschichtliche Sichtweise: Ich werde einerseits argumentieren, dass die Organhandelsfilme den Ausdruck eines Unbehagens ermöglichen, das im dominanten Diskurs nicht ausgedrückt werden kann, und andererseits, dass sie inhaltlich an eine alte und wirkmächtige Erzähltradition anschließen.

Bilder für ein Unbehagen

Es scheint naheliegend, in den Filmen eine unmittelbare Auseinandersetzung mit dem real-existierenden Organhandel zu sehen, über den die Massenmedien ab Mitte der 1980er Jahre weltweit berichteten. Zwei Tatsachen sprechen aber dagegen, die filmische Repräsentation des Organhandels auf diese Funktion zu reduzieren: Erstens gehen die in vielen Filmen dargestellten Praktiken von gewaltsamem und mörderischem Organraub weit über die Dimensionen des realen Organhandels hinaus.⁷ Zweitens entstanden die ersten Organhandels-Filme wie COMA und FLEISCH bereits einige Jahre bevor die ersten Meldungen über Organhandel in Indien oder Ägypten für Schlagzeilen sorgten. Die beliebte deutsche Krimi-Serie TATORT widmete dem Thema schon 1972 eine Folge.⁸ Die Fiktion ging also der Realität voraus.

⁴ Zur Rezeption des Films vgl. Véronique Campion-Vincent: *Organ Theft Legends*. Jackson 2005, S. 141.

⁵ Der Film wurde im deutschen Fernsehen wiederholt ausgestrahlt und war in über 120 Ländern im Kino zu sehen. Er erhielt 1980 die »Goldene Nymphe« auf dem Internationalen Fernsehfestival in Monte Carlo. Der vom Regisseur verfasste gleichnamige Roman zum Film erschien kurz vor der Erstausstrahlung und verkaufte sich innerhalb eines Monats bereits 30 000 mal. Vgl. Barbara von der Lühe: *Auf Herz und Nieren gepriift. Entstehung, Inhalt und Wirkung des Spielfilms »Fleisch« von Rainer Erler*. Siegen 1990.

⁶ DE 2007, R: Oliver Schmitz.

⁷ Vgl. David J. Rothman: The International Organ Traffic. In: *The New York Review of Books*, 26.3.1998, S. 14–17 sowie Campion-Vincent: *Organ Theft Legends*, S. 91ff.

⁸ »Rechnen Sie mit dem Schlimmsten«, 1972.

Populärkulturelle Narrative, die biomedizinische Entwicklungen thematisieren, dienen laut kulturwissenschaftlichen Studien zum Verhältnis von Fiktion und Wissenschaft als Experimentierfelder, als imaginäre Labors, in denen biomedizinische Techniken und ihre Folgen verhandelt werden. Sie bilden somit Kampffelder um gesellschaftliche Deutungsmacht über diese Phänomene, die nicht nur wissenschaftlichen und medizinischen Experten, sondern auch Laien offen stehen. Dabei bleiben diese Narrative oft ambivalent: Einerseits ermöglichen sie die Realisierung biomedizinischer Praktiken, indem sie ihnen gleichsam imaginär den Weg bahnen. Andererseits machen sie diese Praktiken und gleichzeitig die Macht der Wissenschaft auch kritisier- und angreifbar.⁹ Die Organhandelsfilme können dementsprechend gefasst werden als Teil der Deutungskämpfe um die Interpretation der medizinischen Technik der Organtransplantation im Speziellen und – darüber hinaus – um die Bewertung der modernen Medizin und ihres Verhältnisses zum menschlichen Körper im Allgemeinen.

Die Organtransplantation ist eine widersprüchliche biomedizinische Technik, welche die Grenzen der klassischen medizinischen Logik zu sprengen droht: Um das große Versprechen der modernen Medizin einzulösen, Leben zu retten und Körper wiederherzustellen, ist sie auf den Tod oder – bei der Lebendspende – die Verstümmelung des Körpers angewiesen. Das Interesse des Empfängers, sein Leben zu verlängern oder qualitativ zu verbessern, steht dem Interesse des Spenders entgegen, die Unversehrtheit seines Körpers (auch über den Tod hinaus) zu bewahren. Besonders der Prozess der Organspende provoziert emotionale Irritationen, die aus der Diskrepanz unvereinbarer Vorstellungen und Konzepte von Körper und Sterben resultieren: Der hirntote Spender – so die paradoxe Ausgangslage – muss als Person zwar tot, sein Körper aber zwingend noch lebendig, durchblutet und warm sein. Der Augenblick der Hirntod-Diagnose markiert den Umschlagpunkt, an dem sich der Körper eines Individuums in ein depersonalisiertes Organ-Reservoir verwandelt, und bildet gleichzeitig den Moment, in dem die Macht der Medizin über Leben und Tod in besonderer Weise fassbar wird.¹⁰

Die sich ab den 1960er Jahren in der medialen Öffentlichkeit zunehmend durchsetzende Deutung der Organspende versuchte, diese Spannungen und Widersprüche zum Verschwinden zu bringen, indem sie auf den wiederhergestellten Empfängerkörper fokussierte, die Organspende als altruistisches »Geschenk des Lebens« inszenierte und den Tod des Spenders zum heldenhaften Akt der Nächstenliebe stilisierte.¹¹ Diese Deutung erhielt auch Eingang in die Populärkultur; idealtypisch manifestiert sie sich in einer Episode der beliebten deutschen Ärzteserie SCHWARZWALDKLINIK von 1989:¹² Es geht darin um den Neffen des Chefarztes, Professor Brinkmann, dem nur noch die Transplanta-

⁹ Vgl. Claudia Breger, Irmela Krüger-Fürhoff und Tanja Nusser: Engineering Life. Wissen und Narration im Zeitalter der Biotechnologie. In: Dies. (Hrsg.): *Engineering Life. Narrationen vom Menschen in Biomedizin, Kultur und Literatur*. Berlin 2008, S. 7–18 sowie Philipp Sarasin: Das obszöne Genießen der Wissenschaft. Über Populärwissenschaft und »mad scientists«. In: Ders.: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a.M. 2003a, S. 231–257.

¹⁰ Vgl. Simon Hofmann: Umstrittene Körperteile. Eine Geschichte der Organspende in der Schweiz 1969–2004. Unveröffentlichte Dissertation. Luzern 2012, S. 65ff.

¹¹ Vgl. ebd., S. 150ff.

¹² Der Handlungsstrang zieht sich über die drei Folgen der sechsten Staffel hin: Folge 67 »Sturz mit Folgen«, Folge 68 »Nierenspende« und Folge 69 »Transplantation«.

tion einer Niere das Leben retten kann. Es wird ein hirntoter Mann in die Intensivstation eingeliefert, der als Spender in Frage käme. Doch dessen Ehefrau verweigert trotz aller Überzeugungsversuche der Ärzte die Organspende ihres Mannes. Darauf entschließt sich Professor Brinkmann, seinen Neffen mit einer Lebendspende zu retten.

Die Figurenkonstellation ist eindeutig: Der bedrohte Neffe bietet sich als Zielscheibe für emphatisches Mitfühlen an. Brinkmann kommt die Rolle des bescheidenen, selbstlosen und mutigen Helden zu. Die Ehefrau, welche die Anti-Organspende-Haltung repräsentiert, fungiert als seine Antagonistin. Sie verweigert dem kranken Sympathieträger das lebensrettende Organ und stellt sich damit gegen das gesamte medizinische Personal, das die Organspende propagiert. Brinkmann zeigt zwar Verständnis für ihr Verhalten, weist sie aber auf ihre moralische Verantwortung hin: »Ich wäre sicher genau so entsetzt wie Sie. Aber ich wäre froh, wenn mich jemand hindern würde, ein Todesurteil auszusprechen.« Dass das Handeln der Ehefrau moralisch diskreditiert ist, zeigt sich auch, als sie später selber verletzt ins Spital eingeliefert wird, die Missgunst des Personals zu spüren bekommt und schließlich ihren Fehlentscheid einsieht.

Die Organtransplantation erscheint hier als medizinisches Wunder, das die Wiederherstellung der körperlichen Integrität, die Verlängerung des Lebens und den Sieg über den Tod ermöglicht. Die moralische Botschaft lautet: Organe zu spenden ist gut, wer jedoch eine Spende verweigert, macht sich mitschuldig am Tod anderer. Die Organhandelsfilme drehen diese positive Deutung um: Statt von Freiwilligkeit, Altruismus, Nächstenliebe und neuem Leben erzählen sie von Zwang, Gewalt, Profit und Tod. Statt dem wiederhergestellten Empfängerkörper steht der verstümmelte Körper des Spenders im Vordergrund.

In einer sozialpsychologischen Sichtweise verweist die Popularität der Organhandelsfilme auf die Brüchigkeit der positiven Deutung der Organtransplantation, welche die dieser Technik inhärenten Widersprüche nur einseitig aufzulösen vermag. Der von ihr verdrängte tote und verstümmelte Spenderkörper und seine Verdinglichung durch die moderne Medizin kehren in den Organhandelsfilmen zurück. Die Filme erlauben den Ausdruck eines Unbehagens, das im Rahmen des hegemonialen Diskurses keine Ausdrucksmöglichkeit findet. Sie bilden – in den Begrifflichkeiten der Lacanschen Psychoanalyse – den phantasmatischen Schirm für das Reale, das Traumatische und Nichterzählbare im Diskurs über die Organtransplantation, indem sie der Gefahr ein Gesicht geben, um sie zu bannen.¹³

Vor diesem Hintergrund wird die Beliebtheit der Organhandelsfilme verständlich: Sie bildet gleichsam den Schatten der vordergründigen Akzeptanz der Organtransplantation und ihrer erfolgreichen moralischen Inszenierung. Auf die Rezipienten wirken die Filme unheimlich: Das Unheimliche, so Sigmund Freud, sei das einst Vertraute, »das eine

¹³ Zu den lacanschen Begriffen des Realen und des Phantasmas vgl. Dylan Evans: *Wörterbuch der Lacanschen Psychoanalyse*. Wien 2002, S. 228ff. und 250ff., Slavoj Žižek: *Die Pest der Phantasmen. Die Effizienz des Phantasmatischen in den neuen Medien*. Wien 1997 sowie Philipp Sarasin: *Vom Realen reden? Fragmente einer Körpergeschichte der Moderne*. In: Ders.: *Geschichtswissenschaft und Diskursanalyse*. Frankfurt a.M. 2003b, S. 122–149.

Verdrängung erfahren hat und aus ihr wiedergekehrt ist.«¹⁴ Gleichzeitig wird die phantasmatische Abwehr des schrecklichen Realen, der Prozess der Angstbewältigung, als Genuss erlebt. Ihren Erfolg verdanken die Filme nicht zuletzt dem Umstand, dass sie dem Rezipienten eine Lust am Schauern ermöglichen.¹⁵

Vertraute Motive

Die inhaltliche Ausgestaltung des filmischen Phantasmas ist jedoch erklärungsbedürftig. Das Sprechen über das eigentlich Unsagbare kann nicht aus dem Nichts erzeugt werden, sondern muss sich Worten und Bildern bedienen, die bereits zur Verfügung stehen.¹⁶ Die filmischen Organhandelsgeschichten reihen sich ein in eine ältere Erzähltradition, deren Motive, Figuren und Plots sie mit der modernen Thematik der Organtransplantation verbinden und aktualisieren. Dieses populärkulturelle Narrativ hat seinen Ursprung und Prototyp in Mary Shelleys 1818 erschienenen Novelle *Frankenstein*. Es kreist um die unheimliche und gleichzeitig faszinierende Vorstellung der Erzeugung menschlichen Lebens und thematisiert die Hybris einer entfesselten biomedizinischen Technologie.¹⁷ Die Verpflanzung und der Raub von Körperteilen spielte oft eine wichtige Rolle in diesem Narrativ, das im 20. Jahrhundert in unzähligen Variationen repetiert wurde.¹⁸ Alleine in den 1960er Jahren bildete die Transplantation von Körperteilen ein Hauptthema in elf in den USA produzierten Horrorfilmen in der Frankenstein-Tradition. In allen elf Fällen war die Beschaffung der transplantierten Organe mit Mord verbunden.¹⁹

Zentral für das Narrativ ist die Figur des *mad scientist* – das furchterregende Gegenstück zum väterlichen Arzt, zum vertrauenswürdigen »Halbgoth in Weiß«, wie er etwa

¹⁴ Sigmund Freud: Das Unheimliche. In: Ders.: *Studienausgabe, Band IV*. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hrsg.). Frankfurt a.M. 2000, S. 241–274; S. 268.

¹⁵ Zum Lustgewinn durch Angstbewältigung beim Konsum literarischer Darstellungen des Schrecklichen vgl. Thomas Anz: *Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen*. München 1998, Kapitel 4. Zum auf Körperlichkeit zentrierten »evasiven Vergnügen« in der Populärkultur und zum Lust bereitenden Empfinden von Ekel, Wut, Schmerz oder Angst vgl. Andreas Hepp: *Cultural Studies und Medienanalyse. Eine Einführung*. Opladen 1999, S. 72ff.

¹⁶ Zu dieser Überlegung vgl. Philipp Sarasin: »Anthrax«. *Bioterror als Phantasma*. Frankfurt a.M. 2004, S. 26f.

¹⁷ Zur Kulturgeschichte des Frankenstein-Mythos vgl. Susan Tyler Hitchcock: *Frankenstein. A Cultural History*. New York 2007 sowie Jon Turney: *Frankenstein's Footsteps. Science, Genetics and Popular Culture*. New Haven 1998, der die Bedeutung des Frankenstein-Narrativs für die gesellschaftliche Wahrnehmung der biotechnologischen Forschung beleuchtet.

¹⁸ Caroline Joan (»Kay«) S. Picart, Frank Smoot, Jayne Blodgett: *The Frankenstein Film Sourcebook*. Westport 2001 führen rund 200 Filme auf, die sich auf den Frankenstein-Mythos beziehen. Eine Aufzählung von Filmen, TV-Serien, Musik, Radio-Sendungen, Theaterstücken, Romanen und Comic-Büchern über das Frankenstein-Thema findet sich auf http://en.wikipedia.org/wiki/Frankenstein_in_popular_culture (01.01.2013).

¹⁹ In sechs der elf Filme geht es um eine Hirntransplantation. Für eine Aufzählung der Filme vgl. Martin S. Pernick: *Brain Death in a Cultural Context. The Reconstruction of Death, 1967-1981*. In: Stuart J. Youngner, Robert M. Arnold und Renie Schapiro (Hrsg.): *The Definition of Death. Contemporary Controversies*. London 1999, S. 3–33; S. 16.

von Dr. Brinkmann in der SCHWARZWALDKLINIK repräsentiert wird.²⁰ Ein typischer *mad scientist* ist Chefarzt Dr. Harris, der Kopf der Organhandels-Geheimorganisation aus dem Film COMA – eine Figur, wie sie auch in vielen anderen Organhandelsfilmen auftritt. Gegenüber der jungen Ärztin Sue rechtfertigt er sein Handeln in einem eindrucklichen Monolog gegen Ende des Films wie folgt:

Vergessen sie nicht, dass unsere Gesellschaft vor bedeutenden Entscheidungen steht. Entscheidungen über das Recht zu Sterben, über Abtreibung, über Begrenzung von Krankheit, verlängertes Koma, Transplantation, Entscheidung über Leben und Tod. Aber die Gesellschaft entscheidet sich nicht. Der Kongress entscheidet sich nicht. Die Gerichte entscheiden nichts, die Religion entscheidet nichts. Warum? Weil die Gesellschaft alles uns überlässt, den Experten, den Ärzten. [...] Amerika gibt 125 Billionen Dollar im Jahr für Gesundheit aus, mehr als für die Verteidigung, weil die Amerikaner an ärztliche Betreuung glauben. Diese großen Krankenhauskomplexe sind die Kathedralen unseres Zeitalters, Billionen Dollar, Tausende von Betten. Eine ganze Nation kranker Menschen kommt zu uns um Hilfe. [...] Es sind Kinder, Sue, sie vertrauen uns. Wir können ihnen nicht alles sagen. [...] Wir müssen immer den weitsichtigen Standpunkt einnehmen. Nicht die Meinung des Individuums, sondern die der Gesellschaft als ganzer. Denn die Medizin ist eine große soziale Macht; das Individuum ist zu klein. [...] Betrachten sie's doch mal vom praktischen Standpunkt. Jemand muss sich mal zu Entscheidungen aufraffen, wir können nicht ewig warten. Wenn die Gesellschaft nicht bereit ist, zu entscheiden, müssen wir entscheiden; wir müssen die harten Entscheidungen treffen.

Narrative um den *mad scientist*, das zeigt sich hier deutlich, artikulieren die Furcht vor einer unkontrollierbaren, destruktiven Wissenschaft und Medizin, die ihre Maßstäbe und damit auch die Achtung vor dem Leben anderer verliert. Sie verhandeln in einer kritischen Weise ihre gesellschaftliche Macht und ihr hierarchisches Verhältnis zu den Laien.²¹

Die Popularität der Organhandelsfilme erklärt sich auch in einer diskursgeschichtlichen Perspektive. Ihre Plots setzen sich aus Versatzstücken zusammen, die das westliche Imaginäre schon seit langem und bis heute bevölkern: Bilder vom gewaltsam ausgebeuteten und verwerteten Körpern, von einer fehlgeleiteten, gefährlichen Medizin und von großenwahn sinnigen, verantwortungslosen Medizinerinnen. Der Anschluss an das bekannte und populäre Frankenstein-Narrativ gibt den Organhandelsfilmen ihr Gewicht und macht sie derart wirkungsvoll. Das Publikum erschrickt am liebsten vor etwas, das es bereits kennt.²²

Die Schwarzwaldklinik-Episode und die Organhandelsfilme repräsentieren zwei entgegengesetzte und gleichzeitig aufeinander bezogene phantasmatische Imaginationen der modernen Medizin im Allgemeinen und der Transplantationsmedizin im Speziellen. Die eine kreist um Vorstellungen von körperlicher Regeneration, Auferstehung und Unsterblichkeit. Sie imaginiert die Medizin als utopische Macht und den Arzt als säkularisierten Gott, der den Tod besiegt und neues Leben herstellen kann. Die andere handelt von

²⁰ Zur Figur des *mad scientist* vgl. Roslynn D. Haynes: *From Faust to Strangelove. Representations of the Scientist in Western Literature*. Baltimore [u.a.] 1994 sowie Sarasin 2003a.

²¹ Vgl. Sarasin 2003a, S. 249ff.

²² Vgl. Valentin Groebner: Der Körper des Toten als Rohstoff – Schreckensgeschichten und ihre historischen Vorbilder. In: Brigitt Tag, Dominik Gross (Hrsg.): *Der Umgang mit der Leiche. Sektion und toter Körper in internationaler und interdisziplinärer Perspektive*. Frankfurt a.M. 2010, S. 355–369; S. 367.

der gewaltsamen Ausbeutung, Verstümmelung und Verwertung des Körpers und vom Tod. Die Macht der Medizin über Leben und Tod präsentiert sie als unheimliche und gefährliche Hybris. Dr. Brinkmann und sein finsterner Kollege Dr. Harris sind Zwillinge, die jeweils eine Seite eines höchst ambivalenten Traums der Moderne verkörpern: Der Traum eines technisch beherrsch- und verlängerbaren Lebens, der sowohl von großer Faszination und Hoffnung als auch von tiefen Unsicherheiten und Ängsten begleitet ist.

Die faktische Kraft des Fiktionalen

Doch was bedeuteten das Aufkommen und der Erfolg der Organhandelsfilme für die Transplantationsmedizin? Man könnte argumentieren, dass die Filme den Normalbetrieb und die Akzeptanz der Organtransplantation ermöglichen und stützen. Als phantasmatischer Rahmen der Organtransplantation bieten sie eine Möglichkeit, die mit der Transplantation verbundenen Ängste zu konfrontieren, sie zu verarbeiten und abzuwehren oder zumindest zu kanalisieren und somit erträglich zu machen.²³ Die Filme funktionieren in dieser Sichtweise als Rituale zur Bannung von Gefahr, indem sie Szenen und Figuren anbieten, mit denen Ängste bearbeitet und Sicherheit im Umgang mit Unsicherheit gewonnen werden kann. Dieser stabilisierende und beruhigende Effekt wird in den meisten Filmen – so auch in *COMA* – dadurch unterstützt, dass am Ende die medizinische Grenzüberschreitung korrigiert, der Täter bestraft und der Status Quo wieder hergestellt wird.²⁴

Andererseits spricht vieles dafür, dass die fiktionalen Schauergeschichten den Ängsten gegenüber der Organtransplantation überhaupt erst Vorschub leisten. Die Beziehung zwischen der Phantasie und dem Horror des Realen, den sie verberge, sei vieldeutiger als es aussehen mag, stellt der Philosoph Slavoj Žižek fest: Die Phantasie verberge zwar den Schrecken, zur selben Zeit erschaffe sie aber dasjenige, was sie zu verbergen vorgebe.²⁵ Man könnte von einem »Gefahren-Paradox« sprechen: Je verbreiteter die filmischen Rituale zur Gefahren-Bannung werden, desto größer wird die Wahrscheinlichkeit, dass die filmisch geformten Gefahren beginnen, die Alltagswirklichkeit zu gestalten. So schaffen die Filme eine gefährliche Wirklichkeit, die durch sie gerade gebannt werden sollte.²⁶

Unterstützt wird diese Tendenz durch den inhaltlichen Anschluss an das Frankenstein-Narrativ: Die Organhandelsfilme koppeln die moderne medizinische Technik der Organtransplantation an alte und wirkmächtige populärkulturelle Motive und stellen sie

²³ Zum phantasmatischen Rahmen als Stütze eines Diskurses vgl. etwa Brigitte Hipfl: Inszenierung des Begehrens. Zur Rolle der Fantasien im Umgang mit Medien. In: Andreas Hepp, Rainer Winter (Hrsg.): *Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse*. Wiesbaden 2008, S. 139–154; S. 147 sowie Slavoj Žižek: Between Symbolic Fiction and Fantasmatic Spectre. Toward a Lacanian Theory of Ideology. In: Ders.: *Interrogating the Real*. Rex Butler und Scott Stephens (Hrsg.). London [u.a.] 2005, S. 249–270.

²⁴ Vgl. Irmela Marei Krüger-Fürhoff: Verdoppelung und Entzug. Erzählstrategien in Kazuo Ishiguros Klon- und Transplantations-Roman *Never Let Me Go*. In: Breger/Krüger-Fürhoff/Nusser: *Engineering Life*, S. 145–161; S. 158f.

²⁵ Žižek 1997, S. 19f.

²⁶ Vgl. Johannes Stehr: *Sagenhafter Alltag. Über die private Aneignung herrschender Moral*. Frankfurt a.M. [u.a.] 1998, S. 114ff., der sich auf moderne Sagen bezieht, in denen gesellschaftliche Gefahren und Vertrauenskrisen verhandelt werden.

damit in die Traditionslinie einer pervertierten Medizin, deren ursprünglich philanthropische Ziele sich in ihr Gegenteil verkehren.

Dass diese Organhandelsfilme sehr reale und schädliche Auswirkungen haben, davon waren und sind die Ärztinnen und Ärzte überzeugt, die sich für die Organspende engagieren. Sie sehen in den erfundenen Stories eine Gefahr für die Akzeptanz der Organspende, wie etwa die Proteste gegen die Ausstrahlung von Rainer Erlers FLEISCH im deutschen Fernsehen zeigen. Ärzteverbände und Patientenorganisationen forderten vom ZDF wiederholt die Absetzung des Films – bei der Erstausstrahlung aber auch bei Wiederholungen 1982 und 1989. Aus einer anderen Perspektive lassen sich die Filme weit positiver bewerten: als durchaus berechtigte medizin- und gesellschaftskritische Interventionen mit den Mitteln der Populär- und Laienkultur. In diesem Sinne verteidigten einige deutsche Medien 1979 den Film FLEISCH gegen die Angriffe der Transplantationsmediziner – als interessanter Diskussionsbeitrag zur Organspende-Debatte oder als Kritik an Zuständen, die einen Organ- und Menschenhandel denkbar machen.²⁷

Ab den späten 1980er Jahren wurde in der Innen- und Außenansicht häufig eine Krise der Transplantationsmedizin konstatiert, die sich in einem zunehmenden Misstrauen und einem daraus resultierenden Spender-Mangel ausdrückte. Es ist gut möglich, dass die Organhandelsfilme einen Beitrag zu diesem Vertrauensverlust leisteten. Angesichts des Misstrauens akzentuierte sich auch die Sensibilität der Transplantationsmedizin für potentielle Risiken und Missbräuche. Sie begegnete der Vertrauenskrise unter anderem mit erhöhter Transparenz und einer effizienten Selbstkontrolle zur Einhaltung ethischer Standards.²⁸

In dieser Sichtweise erweist sich die von den Organhandelsfilmen transportierte Medizinkritik durchaus als wirksam. Indem die Filme in den gesellschaftlichen Deutungskampf um die Organtransplantation intervenierten und die Macht und das Gefahrenpotential der modernen Medizin problematisierten, trugen sie bei zum großen Transparenz- und Rechtfertigungsdruck, dem die Transplantationsmedizin spätestens ab den 1990er Jahren und bis heute unterliegt.

²⁷ Zur Rezeption des Films vgl. von der Lühe, S. 5ff.

²⁸ Vgl. Hofmann, S. 206ff.