

Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften
Austrian Journal of Historical Studies

24 | 2013 | 3

Die Wahrheit des Films / Cinema's Truth

Herausgegeben von
Thomas Ballhausen
Alessandro Barberi

StudienVerlag

Innsbruck
Wien
Bozen

Gefördert durch die Historisch-Kulturwissenschaftliche Fakultät der Universität Wien und die Magistratsabteilung 7 – Kultur, Wissenschafts- und Forschungsförderung der Stadt Wien.



universität
wien



Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften

Austrian Journal of Historical Studies

Zitierweise: ÖZG

Erscheinungsweise (ab Jg. 2009): 3 Bände im Jahr (ca. 600 Druckseiten)

Redaktion: Prof. Dr. Reinhard Sieder, Institut für Wirtschafts- und Sozialgeschichte der Universität Wien, Universitätsring 1, A-1010 Wien.

reinhard.sieder@univie.ac.at

Website: <http://www.univie.ac.at/oezg/>

Preise: Einzelheft € 27,00 / sfr 35,90

Jahresabonnement (3 Bände im Jahr) privat: € 52,50 / sfr 65,90

Jahresabonnement Institutionen: € 70,00 / sfr 87,90

(Abonnementpreise inkl. MwSt., zuzügl. Versandkosten)

Alle Bezugspreise und Versandkosten unterliegen der Preisbindung.

Abbestellungen müssen spätestens 3 Monate vor Ende des Kalenderjahres schriftlich erfolgen.

Aboservice:

Tel.: +43-1-74040-7814, Fax: +43-1-74040-7813

E-Mail: aboservice@studienverlag.at

© 2013 by StudienVerlag Ges.m.b.H., Erlenstraße 10, A-6020 Innsbruck

E-Mail: order@studienverlag.at

Internet: <http://www.studienverlag.at>

Buchgestaltung nach Entwürfen von Kurt Höretzeder

Satz: Marianne Oppel, Weitra

Umschlag: StudienVerlag/Karin Berner

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlor- und säurefrei gebleichtem Papier.

ISBN 978-3-7065-5273-8

ISSN 1016-765 X

Offenlegung nach § 25 Mediengesetz:

Medieninhaber: StudienVerlag

Herausgeber: Österreichische Gesellschaft für Geschichtswissenschaften, Wien

Blattlinie: Veröffentlichungen wissenschaftlicher Arbeiten aus allen Bereichen der Geschichtswissenschaften

editorial: die wahrheit des films	5	
Georg Schmid	14	Observation und Objektivität. Was kann an einem Fiktionsfilm „faktisch“ sein?
Aylin Basaran	35	Evidenzen der (Un-)Ordnung. Mediale Praktiken subversiver Erkenntnis in: Millennium-Trilogie (2009–2010)
Julia Barbara Köhne	55	Wissenschaft und Fiktion. Reproduktionsmedizin, menschliches Klonen und Ethik im Science-Fiction-Film The Boys from Brazil (1978)
Matthias Wittmann	79	Mnemozid auf Shutter Island (2010). Scorseses Traumatologie des 20. Jahrhunderts
Stefan Benz	103	Die Befreiung von Auschwitz. Wahrheitskonstruktion im Unterrichtsfilm
Joan Wallach Scott	138	Die Evidenz der Erfahrung

Herausgeber/innen

Gerhard Baumgartner, Wien
Franz X. Eder, Wien
Josef Ehmer, Wien
Peter Eigner, Wien
Christian Fleck, Graz
Johanna Gehmacher, Wien
Hanna Hacker, Wien
Elizabeth Harvey, Nottingham
Gabriella Hauch, Wien
Erich Landsteiner, Wien
Alexander Mejstrik, Wien
Peter Melichar, Wien
Maria Mesner, Wien
Albert Müller, Wien
Reinhard Sieder, Wien
Anton Staudinger, Wien
Karl Stocker, Graz
Brigitte Studer, Bern

Herausgeber/innen dieses Bandes

Thomas Ballhausen
Alessandro Barberi

Wissenschaftlicher Beirat

Tilman Allert, Frankfurt am Main
Rudolf Ardel, Linz
Ernst Hanisch, Salzburg
Gernot Heiß, Wien
Hans Heiss, Brixen
† Eric Hobsbawm, London
Robert Jütte, Stuttgart
Eva Kovacs, Wien/Budapest
Hans Medick, Göttingen
Wolfgang Meixner, Innsbruck
Sylvia Paletschek, Freiburg im Breisgau
Georg Schmid, Les Bussières de Saint-Oradoux
Ute Schneider, Duisburg-Essen
Peter Schöttler, Berlin
Alice Teichova, Cambridge
Ernst Wangermann, Salzburg
Fritz Weber, Wien

Wissenschaft und Fiktion

Reproduktionsmedizin, menschliches Klonen und Ethik im
Science-Fiction-Film *The Boys from Brazil* (1978)

Abstract: Science and Fiction. Reproductive Medicine, Human Cloning and Ethics in the Science Fiction Film "The Boys from Brazil" (1978). Science Fiction film can be regarded as a repository medium that transports and displays versatile links between the sciences, technology, contemporary history, everyday-life knowledge, society, and popular culture. Scientific discourse and visual culture complement and benefit one another. Transferring scientific contents or mental conceptions into film, and *vice versa*, produces synergistic effects. The Anglo-American feature film *The Boys from Brazil* (1978), directed by Franklin J. Schaffner, focuses on the controversial topics of genetic and reproductive technology, more specifically reproductive cloning. Here, it depicts biotechnology as evoking fears and dark fantasies in a hypothetical and playful way. In the late Seventies, the belief in progress and social potential clashed with collective anxieties concerning human *Doppelgänger* and duplicates, substitutability, a loss of dignity and the singularity of the individual. Destabilized categories – just as blood relationship, mother- and fatherhood, family and gender roles – were debated in a controversial manner and needed to be re-defined. By combining these topics with the dystopian vision of reactivating National Socialist concepts like racial hygiene and eugenics, *The Boys from Brazil* also touches on collective traumata deriving from the Holocaust, the Shoah – still active in the 1970s.

Key Words: reproductive medicine, human cloning, ethics, Anglo-American film culture, 1970s

I. Intro: Science und Fiction

Science Fiction-Filme gelten als Speichermedien, in denen vielfältige Verbindungen zwischen Naturwissenschaft, Technologie, Gesellschaft, Alltagswissen, Populärkultur und (Zeit-)Geschichte sichtbar gemacht und reflektiert werden. Wissenschaftlicher Diskurs und visuelle Kultur prägen einander wechselseitig. Der Transfer von wissenschaftlichen Inhalten oder Denkfolien ins Filmische, und vice versa, hat synergetische Effekte: *Science in Fiction – Fiction in Science*. So fokussiert der anglo-amerikanische Spielfilm *The Boys from Brazil* (1978) des Regisseurs Franklin J. Schaffner auf die schon damals umstrittenen Topoi Gen- und Reproduktionstechnologien, sprich *reproduktives Klonen*. Er richtet damit einen spielerisch-hypothetischen Blick auf Ende der 1970er Jahre mächtige und angstbesetzte Felder der Humanmedizin und der Biotechnologie. Fortschrittsoptimismus und gesellschaftliche Potenzialität kollidierten damals mit kollektiven Ängsten vor menschlichen Doppelgängern und Duplikaten, vor Ersetzbarkeit, verabschiedeter Würde und Einzigartigkeit des Individuums.¹ Mannigfache politisch-ethische Kontroversen wurden entfacht angesichts einer notwendigen Re-Definition destabilisierter Bereiche wie Blutsverwandtschaft, Mutter- und Vaterschaft, Familien- und Geschlechterrollen. Indem *The Boys from Brazil* diese Topoi mit der dystopischen Vision einer Reaktivierung nationalsozialistischer Machtinteressen sowie von Rassenhygiene und Eugenik kombiniert, referiert der Film zusätzlich über kollektive Traumata infolge des Holocaust, der Shoah. Die zeitgenössisch empfundene Bedrohung hyperpotenter wissenschaftlich-technologischer Neuerungen wird im Filmplot mit narrativen Elementen des nationalsozialistischen Genozids gekoppelt und ist deshalb mehrfach historisch interessant. Denn vor dem Hintergrund dieser schwergewichtigen historischen Referenz ermöglicht es die fiktive, modellhafte Rahmung von *The Boys from Brazil*, die Grenzen zwischen Fiktion und Fakt, Fantasie und Wirklichkeit, Projektion und technischer Machbarkeit, Vision und Realisierbarkeit, Spekulation und moralischen Grenzen, Utopie und Dystopie scheinbar verantwortungsarm und konsequenzfrei neu zu verhandeln. Bekannte Kategorien werden dabei zur Disposition gestellt, gedehnt, verschoben, gebrochen oder reetabliert.

Der vorliegende Artikel richtet daher sein Augenmerk auf Zusammenhänge zwischen Wissens-, Diskurs- und Visualisierungsformen im Zeichen dieses Topoi-Konglomerats. Ich gehe davon aus, dass im visuellen Raum, der diegetischen Welt des Films, eigenständige epistemische und ikonografische Wissenssysteme errichtet werden, die in die real-wissenschaftliche Sphäre ausstrahlen. Anhand konkreter Szenen und der Analyse emblematischer Filmstills lässt sich die filmspezifische Repräsentation von medizinischem, populärwissenschaftlichem sowie ‚Zukunftswissen‘ historisch erkunden. Der Film *The Boys from Brazil* fingiert Ende der 1970er Jahre zwei

wissenschaftliche Innovationen: das gelungene Klonen von Kaninchen und von Menschen. Wenn auch nicht die Reproduktionstechnologie *In-vitro*-Fertilisation, so war doch animalisches und menschliches Klonen bei der Veröffentlichung des Horror-Thrillers 1978 reine Zukunftsmusik, die der Film jedoch als ‚reale‘ Innovation beziehungsweise Bedrohung in Szene setzt.² Vorstellungen von *Science* und kollektive Alpträume der Entstehungszeit mischen sich hier.³ Bei den *Science*-Darstellungen in *The Boys from Brazil* wird kontingentes, überschüssiges, unfassbares oder „politisch unbewusstes“ Wissen produziert. Dieser phantastische Überschuss ist dann als medizinisches Leitbild einsetzbar, wie eine Analyse der Klon-Kaninchen-Episode aus *The Boys from Brazil* deutlich machen wird. Dieser Überschuss entspringt einer phantastischen Story, die Schaffner relativ eng adaptierte, sowie den Gesetzmäßigkeiten, Narrativen und Dramaturgien, die das filmische Medium als solches mit sich bringt.

The Boys from Brazil kann ‚reale‘ Natur- und Experimentalwissenschaften wie Genmedizin und Reproduktionstechnologien auch heute noch daran erinnern, *wie* und *zu welchem (politischen) Zweck* sie ihr Wissen fabrizieren, repräsentieren und (gegebenenfalls gerade nicht) nach Außen kommunizieren und mithin zur öffentlichen Diskussion stellen. Indem das filmische System Leerstellen, Ambivalenzen und Widersprüchlichkeiten oder auch Phantasmagorien (wie die neugeborenen Klon-Kaninchen) herausarbeitet, werden gängige Wissensrepräsentationen und -auffassungen verunsichert oder transgrediert. Zum einen erzählt, popularisiert und distribuiert *The Boys from Brazil* zeitgenössisches außerfilmisches Wissenschaftswissen. Zum anderen kommentiert der Film dieses jedoch auch kritisch und fügt den ‚harten‘ Naturwissenschaften, die sich vermeintlich jenseits von Fantasie und Fiktion bewegen, ‚weiche‘ Wissensordnungen bei. Das filmische Medium mit seinen Möglichkeiten der Vielfachperspektivierung, bildrhetorischen Einfärbung sowie narrativen Twists ist seit seiner Entstehung bestens dazu geeignet, vieldeutige und heimsuchende Visualitäten herzustellen (wie in *The Boys from Brazil* eine Haifischkette), die das Ideal glatter, ‚reiner‘, ‚unschuldiger‘ Wissenschaftlichkeit erschüttern können.

II. Plot

The Boys from Brazil ist im schillernden Zwischenbereich der Genres Thriller, Kriminalfilm, Geschichtsfilm, Fantasy-, Horror- und *Science-Fiction*-Film angesiedelt und adaptiert wesentliche Elemente des gleichnamigen Romans von Ira Levin.⁴ Dr. Josef Mengele, zum Zeitpunkt des Films in Paraguay ansässig, gelingt es bereits Mitte der 1960er Jahre im Rahmen eines südamerikanischen Netzwerks exilierter Nazis,⁵ Adolf Hitler auf der Basis von Blut- und Hautgewebeproben des suizidalen Diktators zu klonen. Just aus der biblischen Rippengegend stammt das Genmaterial

Hitlers, mit Hilfe dessen Mengele Eizellen befruchtet und ausgewählten Leihmüttern einpflanzt. Die auf diese Weise entstehenden 94 Klon-Babys haben also zellular und organisch ihren identischen Ursprung in der Führerfigur und keine leiblichen Eltern (wegen des fehlenden väterlichen Spermiums und der fehlenden Erbinformation der Eizellenspenderin). Die Duplikate werden kinderlosen Paaren, die nach bestimmten Kriterien ausgewählt wurden und über die halbe Welt verteilt leben, zur Adoption angeboten. Der „Nazi-Jäger“ Ezra Lieberman ist der historischen Figur des jüdischen Shoah-Überlebenden und kontrovers diskutierten Simon Wiesenthal nachempfunden und versucht, Mengeles konspiratives Schema zu dechiffrieren und ihn zu stoppen.⁶ Ein von Mengele instruiertes Mordkommando soll nun alle 94 Ziehväter genau in dem Alter umbringen – nämlich mit 65 Jahren –, in dem der dreizehnjährige historische Hitler seinen Vater verlor.

Durch diese äußere Angleichung an die ‚wirkliche‘ Lebensgeschichte Adolf Hitlers – entlang der Milieuthese – sucht Mengele perfekte Klone des Führers zu kreieren ... „not a copy but another original“. Mit ihrer Hilfe will er ein „Viertes Reich“ und den Sieg der „arischen Rasse“ einläuten. Die *Backstory* des Films legt nahe, Mengele habe 1943, als sich das Blatt des Krieges zu Ungunsten des Deutschen Reichs wendete, mit dem „gottähnlichen“ Hitler höchst persönlich diesen Plan geschmiedet, um die Kontinuität seines „Erbguts“ und „edlen Blutes“ zu sichern. In der finalen Konfrontation mit Lieberman und einem der Klon-Jungen, Bobby Wheelock, der seinen ermordeten Vater rächen will, unterliegt Mengele im Kampf und kommt ums Leben. Der „Nazi-Jäger“ entwendet dem von Dobermännern Zerfleischten eine Liste, die Auskunft über den aktuellen Aufenthaltsort der jugendlichen Hitler-Klone gibt. Anstatt den Spuren dieser Liste nachzugehen, vernichtet Lieberman sie. Er möchte keine unschuldigen Kinder töten, auch nicht, wenn es sich um genetisch exakte Hitler-Klone handelt. Trotz der Erfahrung des Dritten Reichs erweist sich Lieberman als moralisch integer, weitblickend und gütig. Er meint, das Morden müsse aufhören und um Nazismus und Genozid zu reaktivieren, bedürfe es mehr als genetischer Abstammung.

III. Medizinische Zeitgeschichte: „Retortenbabies“ und Klone

Der Film *The Boys from Brazil*, der am 5. Oktober 1978 in New York Premiere hatte, fungierte als „Scientifiction“, „Impulsgeber“ und „Akzeptanzbeschleuniger“⁷ neuerer (teilweise noch nicht existenter) ‚zukunftsweisender‘ Gen- und Biotechnologien wie künstliche Befruchtung oder reproduktives menschliches Klonen.⁸ *In-vitro*-Fertilisation war circa elf Monate vor der Filmpremiere erfolgreich durchgeführt und dementsprechend hitzig debattiert worden. Das erste „Retortenbaby“, der erste *in*

vitro gezeugte Mensch, Louise Joy Brown, kam am 25. Juli 1978 per Kaiserschnitt in einer Klinik nahe Manchester zur Welt.⁹ Trotz Pränataldiagnostiken wie Ultraschall und Fruchtwasseruntersuchung im Vorfeld, wurden die Geburt und der erste Blick auf das neugeborene Mädchen allseits mit Spannung erwartet. Die Kreditibilität künstlich erzeugter Kinder und der dahinterstehenden durchschlagenden, ‚triumphalen‘ Mikrotechnologie waren also zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *The Boys from Brazil* gegeben; das „technologische Imaginäre“ (Teresa de Lauretis) schien sowohl auf Seite der *Scientific Community* als auch des Filmpublikums vorbereitet. Die Frage von Macht- und Geldinteressen sowie eines möglichen Missbrauchs angesichts dieses unüberblickbaren Horizonts neuer Schöpfungspotenz evozierte bei der *Medical Community* und der Bevölkerung zahlreiche ethische Fragen, an die der Film anschließt. Das ‚natürliche‘ Fortpflanzungsgeschehen zu manipulieren, Menschen künstlich zu erschaffen und hierbei ‚mit der Natur‘ oder ‚Gott zu spielen‘, galt als überaus fragwürdig.

Neben der Frage der Legitimität extrakorporaler Insemination wurden und werden bis heute die Bereiche Samenspende, Leihmutterschaft, Vernichtung überzähliger befruchteter Eier, selektiver Fetozid bei Mehrlingsschwangerschaften etc. kontrovers diskutiert.¹⁰ Auch wenn der Film von 1978 heutige Techniken wie posthume Samenentnahme,¹¹ Klonierung von Zellgewebe verstorbener Menschen sowie die Frage nach erst zeitverzögert auftretenden Anomalien von Klonlebewesen – zum Beispiel bei Klonschaf Dolly vorzeitige Alterung und Tod – nicht vorwegnimmt und auch den paradigmatischen Wechsel von „Sex ohne Fortpflanzung“ zu „Fortpflanzung ohne Sex“ nicht näher problematisiert,¹² taucht er dafür umso tiefer in die Frage der Reanimation von vergangenem ‚Bösen‘ ein. Was passiert, wenn das klonierte Genmaterial von einem Massenmörder, Kriminellen und Diktator abstammt (dies wäre heutzutage technisch machbar) – geht der Samen, die ‚Saat des Bösen‘, notwendigerweise auf?¹³ Welchen Charakter, welches Verhalten bedingen genetische Codierung und ‚Identität‘ eines Menschen? Dies sind Fragen, die im Film aufgeworfen und weitergesponnen werden; sie zielen mitten ins (finstere) Herz ethischer Legalitäts- und Legitimitätsdebatten in der Reproduktionsmedizin.

The Boys from Brazil markiert diese Fragenkomplexe als Problembereiche des Konnexes von Wissenschaftsgeschichte und Moralität, deren ethische Verbindlichkeit oder Grenzen alle paar Jahre gesellschaftlich neu ausgelotet werden. Denn selbst in fantastisch negativen Science Fiction-Utopien, wie der Errichtung des ‚Vierten Reichs‘ in *The Boys from Brazil*, suchen rezipierende Menschen letztlich immer nach Erkenntnissen über ihre jeweilige Gegenwart und über sich selbst. Filmische Repräsentationen von Genmedizin und neueren Reproduktionstechnologien, zeitgleich beispielsweise auch in Spielfilmen wie *Demon Seed* (1977)¹⁴ oder *The Lucifer Complex* (1978) hergestellt, sind Wegbereiter für die gesellschaftliche Duldung, Akzep-

tanz und letztlich auch steuerbasierte Finanzierung dieser Forschungsbereiche. Durch ‚Verfilmung‘ mit ihnen zusammenhängender befürchteter Katastrophenszenarien können die genannten Wissensbereiche (konstruktiv oder destruktiv) diskutiert, Gefahren- und Krisenpotenziale erdacht und Unwägbarkeiten abgesteckt werden. *The Boys from Brazil* kann als *Boot Camp* und Reinigungsbecken gelten,¹⁵ als Übungsplatz für beängstigende Visionen, der die Differenz zwischen imaginiert-hypothetischer und ‚realer‘ Bedrohung mal groß mal klein aussehen lässt. Filme sichern nicht nur epistemologisch ab, sondern bieten eine Spielwiese für vielschichtige Fiktionalisierungen, schillernde Monstrosifizierungen sowie kalmierende Purifizierungen noch so abwegig erscheinender Topoi und Themen – wie Klone als prospektive Organspender für zahlungskräftige Eliten (vgl. *Parts: The Clonus Horror*, USA 1979).¹⁶

Die filmischen Wissenschaftsrepräsentationen in *The Boys from Brazil* richten sich sowohl auf Dinge, Objekte, (Labor-)Instrumente sowie Apparate und Maschinen zur künstlichen Reproduktion und chemischen Iriseinfärbung, „arisierenden“ blauen Pigmentierung der Augen¹⁷ der Klon-Jungen, als auch auf akademische Felder und soziale, diskursive, mediale Rahmungen wie Debatten zu menschlicher Klonierung und künstlicher Befruchtung. Im Folgenden werden insgesamt vier verschiedene Strategien besprochen, mithilfe derer in *The Boys from Brazil* (noch) nicht anerkanntes oder zukünftiges wissenschaftliches Wissen zu Reproduktion, Genetik und menschlichem Klonen biografisiert und personalisiert (1), fiktionalisiert und futurisiert (2), plausibilisiert und verifiziert (3) beziehungsweise falsifiziert und kritisiert (4) wird. Durch diese filmischen Strategien gelingt es, wissenschaftliches und medizinisches Wissen zu kommunizieren und damit eine heterogene Diskussion über die genannten Bereiche auf populärer Ebene zu befördern. Im Umkehrschluss beeinflusst die filmische Fiktionalisierung der Topoi deren Verhandlung innerhalb der Scientific Community. Indem sich *The Boys from Brazil* auf das Feld nationalsozialistischer Menschenversuche vorwagt, ist ihm nicht nur eine breite Aufmerksamkeit gewiss, sondern der Film kann sich zudem als kreativ-spielerisches Forum präsentieren, auf dem globalgesellschaftliche Schlüsselängste beschworen, verhandelt und – in diesem Fall – pariert werden.

IV. Erste Strategie: Biografisieren/Personalisieren

Als Vertreter antagonistisch angelegter Wissenschafts- und Forschungsrichtungen beziehungsweise Ermittlungsweisen treten in *The Boys from Brazil* drei Figuren auf: Dr. Mengele, Ezra Lieberman und Professor Bruckner. Sie werden von den namhaften Schauspielern Gregory Peck, Laurence Olivier und Bruno Ganz gespielt. Direkt

oder indirekt verweisen sie auf eminent prominente historische Figuren: Josef Mengele, Simon Wiesenthal und J. Derek Bromhall. Während Wiesenthals Name in einer Distanz schaffenden Geste fiktionalisiert wird, verweist die Filmfigur Dr. Mengele auch nominal auf ihr historisches Vorbild. Josef Mengele, ehemaliger SS-Experimentalmediziner, der für hunderttausende Ermordungen sowie größtenteils tödliche erbbiologische, rassenhygienische Experimente an tausenden Zwillingspaaren, Kindern und Neugeborenen im Konzentrationslager Auschwitz verantwortlich zeichnet,¹⁸ galt in der filmischen Sphäre dagegen offenbar nicht als durch Anonymisierung zu schützende Person. Ohne zu stark in die komplexen Lebensläufe der historischen Personen eintauchen zu wollen, soll kurz darauf verwiesen werden, dass der zu jener Zeit flüchtige Josef Mengele in den Medien der 1970er Jahre zum „Todesengel von Auschwitz“ mythisiert und dämonisiert wurde. Mehr als siebzehn Jahre nach dem Eichmann-Prozess in Jerusalem galt er als der meistgesuchte NS-Verbrecher überhaupt. In zahlreichen journalistischen und fiktionalen Darstellungen war er zu einer Repräsentationsfigur enormen Ausmaßes herangewachsen, an die sich sämtliche *Bad Guy*-Images und eine diffuse Angst vor der Möglichkeit der Errichtung eines „Vierten Reichs“ leicht ankoppeln ließen.¹⁹ Im Jahr 1979 ertrank Josef Mengele nach einem Schlaganfall beim Schwimmen in Bertiooga, was jedoch erst 1992 durch eine DNA-Analyse verifiziert werden konnte.

Da sich Unbekanntes besonders gut durch Koppelung an Bekanntes vermitteln lässt, schließt *The Boys from Brazil* an diese emotionalisierenden Darstellungstaktiken der Medienlandschaft der späten 1970er Jahre an. Bereits in den ersten Szenen zu Mengele portraitiert der Film ihn als ehrfurchtgebietenden und heroischen, großwahn sinnigen und superioren ‚Herrn der Lage‘, der seinem Exilleben im Kolonialstil im Kreise von Alt- und Neonazis frönt – immer noch medizinisch experimentierend. Zahlreiche ‚Vorhänge‘ kündigen den dreifachen Medienstar (Filmfigur, Schauspieler und historische Referenzperson) an, dessen Konterfei und imposante Gestalt optisch durch eine Untersicht-Kameraperspektive hervorgehoben werden:

Abbildung 1: *The Boys from Brazil* (1978)
„Franklin J. Schaffner,
Dr. Mengele/Gregory Peck
aus der Untersicht mit Hitlerportrait



Seine weiße Kleidung, die auf den symbolischen Gehalt des weißen, von Autorität und Hygiene kündenden Arztkittel und auf eine vermeintlich ‚weiße Weste‘ anspielt, erstrahlt bei seinem ersten nächtlichen Auftritt im Scheinwerferlicht der Autos sei-

ner Gefolgsleute. Mengele wirkt diabolisch, gespenstisch, sagenumwoben – ein kongenial-bessener Wissenschaftler oder „utopischer Herrscher“,²⁰ auf den die (seinem fanatischen Wunsch nach nationalsozialistische) Nachwelt einmal mit Bewunderung aufblicken soll. Im Verlauf des Films wird er als pedantisch, gelegentlich cholerisch und voll des eiskalten Kalküls gezeichnet. Um zu visualisieren, dass er überdies gewalttätig ist, wird in seinem Labor beispielsweise die Großaufnahme eines seziierten Frosches gezeigt, der alle Viere von sich streckt. Beim Endkampf der Antagonisten wird der Zähne fletschende Mengele mit aggressiven Hunden analogisiert und damit animalisiert:



Abbildungen 2 bis 5: *The Boys from Brazil* (1978), Franklin J. Schaffner, Inszenierungen Mengeles: Zähnefletschen, sezierter Frosch, pedantische Listen, Leitmotiv Haiﬂischzahnkette

Die Filmfigur Mengele stilisiert sich in Dialogen mit seinesgleichen selbst als auf „heiliger Mission“ und zugleich als „so genannter scheußlicher Kriegsverbrecher“ und Opfer der Alliierten. Sie verkörpert im Film darstellerisch, licht- und kamera-technisch sowie narrativ und dramaturgisch, wofür der ‚reale‘ Josef Mengele in Presse und audiovisuellen Medien stand. Die in Zeitzeugenberichten Shoah-Überlebender immer wieder betonte Doppelbödigkeit seines gutgelaunt-kultivierten Charakters²¹ wird im Film eindrücklich in Szene gesetzt. So begegnet Mengele einem lokalen Jungen, der eine Wanze bei ihm platzieren sollte, zunächst gespielt freundlich, um sodann mit den schlichten Worten: „Kill him!“ seine Exekution zu befehlen.

Sein Antagonist, und mit Einschränkung der *Good Guy* des Films, ist der betagte, etwas gebrechliche und chaotisch-schrullige Held Ezra Lieberman, der die Hilfe seiner fürsorglichen Schwester benötigt, um noch lebensfähig zu sein. Er wird im Film als sensibler Einzelkämpfer entworfen, dem eine lebenswürdige Art eignet, der jedoch keine Ruhe gibt, bevor Mengele im Showdown stirbt.

V. Zweite Strategie: Fiktionalisieren und Futurisieren

Nutzt *The Boys from Brazil* Biografisieren und Personalisieren als Strategien der Authentisierung und Plausibilisierung seiner Filmcharaktere, so greift der Film hinsichtlich seiner Wissenschaftsinszenierungen ins Spekulative aus. Er stellt die damals als ‚schrecklich‘ empfundene und bis heute fiktive Behauptung auf, mensch-

liches Klonen – die „ungeschlechtliche Erzeugung erbgleicher Nachkommen“²² – wäre möglich.

Christina Brandt beschreibt die komplexe Geschichte des in den 1970er Jahren in den Biowissenschaften unscharf verwendeten Klon- und Klonierungsbegriffs. Sie eruiert seine vielschichtigen, zirkulierenden, unkontrollierbaren Bedeutungseffekte und diskursiven Verflechtungen im Sinne einer Bedeutungs- und Diskursgeschichte. In seiner diskursiven Verschiebung „vom technischen Begriff zum populären Symbol“ avancierte der „Klon“ zur Metapher nicht nur für Eugenik und optimierende Menschenzüchtung, sondern stand vor allem für massenhafte, technische Serialität und, entgegengesetzt, für Individualisierungsbestrebungen.²³ War der Begriff „Klon“ Mitte der 1940er Jahre noch ein biowissenschaftlicher Terminus, der sich allein auf Pflanzen- und Bakterienklone bezog (das Mengelesche Klonvorhaben im Jahr 1942 des Films ist ein vorauseilender Anachronismus), so erlebte er in den 1960er und 1970er Jahren eine Konjunktur als Reaktion auf embryologische Experimente zur Klonierung von Fröschen und Kaninchen. Neuerungen in der Gentechnologie, in Form von *Genetic Engineering* und Zellkerntransfer sowie die bereits erwähnte *In-vitro*-Fertilisation wurden als bedrohlich empfunden und dementsprechend immer wieder kulturell gespiegelt. Hinter ihnen stand und steht die Angst vor den Untiefen der Klonierung von Menschen.²⁴

Auch Nicholas Howe erkundet die Genese des metaphorischen, linguistischen Potenzials des „Klons“ in seiner Spannung zwischen Produkt-Sein versus Individualität, Quantität versus Qualität – innerhalb und jenseits seiner Popularisierung und Fiktionalisierung via Film.²⁵ In ihrer populären Rezeption erfuhr die Genetik durch ihre starke ‚Science-Fiktionalisierung‘ in den 1960er und 1970er Jahren insofern einen lobbyistischen Rückschlag, als mit Entdeckung der Doppelhelix 1953 eigentlich eine „neue Genetik“ hätte eingeläutet werden sollen, die sich von älteren (NS-)ideologisch aufgeladenen Schichten der Mikrobiologie zu distanzieren suchte.²⁶ Dies unterminierend schöpft *The Boys from Brazil* das ganze Spektrum der im Dunstkreis von menschlicher Klonierung imaginierten gefährvollen Möglichkeiten aus. Der Film schloss an das öffentliche Bewusstsein über die Gefährlichkeit der Reduplikation genetischer Identitäten an. Er machte die Themen „Neuer Mensch“ und fragiles Menschenbild auf spielerische Weise einer außerfilmischen kollektiven Reflexion zugänglich.

Wie imaginierte der Film im Jahr 1978 wünschenswertes, ‚gutes‘ und, im Gegensatz dazu, grauenerregendes, ‚böses‘ Klonen? Wie sieht die Wissenschaftsinszenierung des *Good Scientist* aus? Oberflächlich betrachtet wird Professor Bruckner²⁷ als solide, professionell, verlässlich, geradlinig und relativ neutral charakterisiert, allerdings – ähnlich wie Mengele – mit einer besonders ausgeprägten Leidenschaft für seine Forschung. Seine professionelle Anerkennung und Integrität werden bereits

durch ein goldenes Schild mit der Aufschrift „Biologische Institute der Universität Wien“ angezeigt, das der Szene mit ihm vorangestellt ist. Im weißen Arztkittel und mit Brille erklärt Prof. Bruckner den Klonvorgang von Säugetieren, nicht von Menschen (!), anhand eines eineinhalb-minütigen Super-8-Medizinfilms. Dieser zeigt, wie schwarze Kaninchen mithilfe von Mikroskop, Mikroinjektionsgeräten und Eizellen weißer Leihmütterkaninchen geklont werden. Populärkulturelle Spielfilmästhetik wandelt sich hier punktuell zu einem dokumentarischen Lehrfilmstil um, der durch den Filmprojektor und dessen Geräusche klar von der Spielfilmästhetik abgegrenzt ist.

An dieser Stelle werden Wissen und Profil des außerfilmischen *Science Consultant* J. Derek Bromhall, ein britischer Embryologe von der Oxford University, sichtbar, der aufgrund seiner erfolgreichen und Aufsehen erregenden Forschungen zum Zellkerntransfer bei Kaninchen zur wissenschaftlichen Beratung für *The Boys from Brazil* herangezogen wurde.²⁸ Seine Aufgabe bestand darin, die Säugetierklon-Episode mit technischen Informationen, biowissenschaftlichen Erklärungen sowie Medizinfilmmaterial zu bestücken, das im Folgenden diskutiert wird. Der Medizinfilm-im-Film ist ein Beispiel für effektive, jedoch komplexitätsreduzierende Wissenskommunikation zwischen *Scientific Community* und Öffentlichkeit. Medizinisches Wissen wird hier via Spielfilm transportiert, popularisiert und distribuiert. Das in der Reproduktionsbiologie des Jahres 1978 unmögliche Happy-End des Medizinfilms, die Geburt schwarzer Klon-Kaninchen nach gelungener mikrobiologischer Reproduktion, wird hierbei als wissenschaftlicher Fakt präsentiert.²⁹ Bromhall nutzte das spielfilmische Massenmedium, um Klonierung, ausgeführt an animalischem Gewebe, in Unterhaltung zu verwandeln. Er suchte hierdurch, seine (hier verschleierte und limitierten) Resultate zu *science-fictionalisieren* und in einen fingierten, gefakten Triumph zu überführen. Filmische Fiktion legitimiert, stabilisiert und konsensualisiert in diesem Fall nicht nur (Wissen, Methode und Akteur), sondern überhöht beziehungsweise eliminiert Misserfolge und Defizite der *Science*.³⁰

Auf Spielfilmebene führt Prof. Bruckner Lieberman eine stumme Projektion des Medizinfilms vor, die er live kommentiert und mit Erklärungen anreichert. Der implantierte Medizinfilm ist wie ein Versuchsprotokoll oder eine Gebrauchsanweisung aufgebaut, die scheinbar in jedem Fall zum Erfolg führt. Dabei wird ausgeklammert, dass über die gezeigten mikrotechnischen Verfahren in damaligen medizinischen Kreisen keineswegs Konsens bestand; die Verfahren waren vielmehr durch Unsicherheit, Spekulation und mannigfache (Fehl-)Tests gekennzeichnet.³¹ Der Medizinfilm im Film *The Boys from Brazil* zeigt, wie dem freigelegten Eierstock eines betäubten weißen Kaninchens mehrere Eizellen entnommen werden:



Abbildungen 6 bis 12: *The Boys from Brazil* (1978), Franklin J. Schaffner, ‚Gute‘ seriöse Wissenschaft kloniert Kaninchenblutzellen

Sodann folgt eine mikroskopische Großaufnahme einer der extrakorporalen unbefruchteten Eizellen. Ihr *genetic make-up*, ihre Chromosomen, Gene werden durch ultraviolettes Licht zerstört.³² Der Nukleus der Spender-Blutzelle eines schwarzen Kaninchens wird in die „entkernte“ Eizelle mikroinjiziert. Mehrere auf diese Weise befruchtete Eizellen werden in das Uterusgewebe des weißen Kaninchens eingepflanzt. Und nun der Clou: Innerhalb eines Monats wachsen sie zu schwarzen Babykaninchen heran. Diese reproduktionsmedizinische Fantasie – die fiktive Geburt schwarzer Klonkaninchen durch ein weißes Leihmutterkaninchen – stellt eine euphorisierende und verfälschende Behauptung des *Medizinfilms* im *Spielfilm* dar, der die damalige Realität nicht standhalten konnte.³³

Die im Film eingeblendeten Labor-, Präparations-, Lehr- und Visualisierungsinstrumente wie Pipetten, Petrischalen, Glasflaschen, Mikroskopierplättchen und Mikroskope sowie an anderer Stelle Tierkäfige und Kreidetafeln, sollen Expertentum, Seriosität und Gewichtigkeit der von Prof. Bruckner verkörperten ‚guten‘ und ‚reinen‘ Wissenschaft belegen. Hierzu gehören auch das tadellos aufgeräumte, lichtdurchflutete und hygienisch einwandfrei wirkende Laboratorium sowie der altherwürdige holzvertäfelte Vorlesungsaal. Die blutlos, steril und technisch wirkenden Nahaufnahmen der einzelnen Zellen auf dem Mikroskopierplättchen stehen dem schleimig-unübersichtlichen Anblick des Eierstock-*Close-Ups* in der Mengele-Erinnerungsdarstellung, die gleich erörtert wird, diametral entgegen. Der idealistisch-ambitionierte Prof. Bruckner spiegelt die Hitler-Klon-Fantasie ins Positive – er imaginiert: „one could breed a few hundred Baby-Mozarts“. Auf die Schreckensahnung des besorgten Lieberman – im Fall der Hitler-Klone sei die vollständige DNA einer konservierten Hitlerschen Spender-Körperzelle einer Eizelle per Nukleustransfer und sodann dem Uterus einer Leihmutter eingepflanzt worden, die Klone seien also exakte Kopie des Spenderorganismus³⁴ – reagiert Prof. Bruckner mit Neugier. Er sagt: „Wenn es wirklich gemacht wurde, was würde ich geben, um einen [Klon] zu sehen.“ Trotz dieses Anflugs von Überambitioniertheit überwiegt sein Auftreten als integrierter Wissenschaftsgeist, der legale renommierte Wissenschaft repräsentiert.

Dr. Mengele wird allein schon durch seinen niedrigeren akademischen Titel von Professor Bruckner abgegrenzt. Einige Szenen vor der eben geschilderten ‚guten‘ Wissenschaftsinszenierung wird ein Rückblick Mengeles auf seine Version synthetischer Biologie, mononuklearer Reproduktion gezeigt. Mit Christiane-Marie Abu Sarah lässt sich sagen, dass der „Nazi“ als Hollywood-Filmfigur zwei Funktionen erfüllt. In der Darstellungstradition von Nazi-Antiheroen als ikonografische Verkörperung des ‚Bösen‘ in US-amerikanischen Filmen verweise er erstens auf perpetuierende traumatische Bilder in Relation zum Holocaust. Zweitens fungiere er als offener Signifikant (*open signifier*) und „Chamäleon“, mithilfe dessen neue unverarbeitete nationale Traumata visualisiert und thematisiert würden – zum Beispiel in Verbindung mit imperialistischen Kriegen in Korea, Vietnam, Irak und Afghanistan sowie mit 9/11.³⁵ Der Nazi-Antiheld symbolisiert Kendall R. Phillips zufolge eine „politische Entität“, die etwas über Selbstverhältnis und -verständnis der Nation aussagt.³⁶ Auf den gegebenen Kontext transferiert heißt dies, dass die Filmfigur Mengele, verstanden als offener Signifikant, nicht nur NS-Eugenik und -Euthanasie verkörpert, sondern auch das höchst zwiespältige Versprechen auf den jahrtausendealten medizinischen Zielpunkt, menschliches Leben künstlich erschaffen zu können – eine Fantasie, die je nach ethischer Perspektive aufs Engste mit reproduktionsbiologischen Chancen und Risiken, *Glory* oder *Downfall* westlicher Industrienationen zusammenhängt. Optimierungs- und Unsterblichkeitsphantasien kollidieren in *The Boys from Brazil* mit dem Gefahrenhorizont ‚negativer Genetik‘.³⁷

In der Rückblende sucht Mengele eines Nachts seine mittlerweile verwüstete Klinik auf, die ihm zuvor ein Plateau für seine medizinischen, menschenverachtenden Experimente geboten hatte. Nun ist sie ein Schauplatz „ästhetischer Zerstörung“.³⁸ Erschüttert durchforstet der *Mad Scientist* das finstere Gebäude mit einer Taschenlampe. In ihrem tanzenden Licht scheinen abwechselnd Teile der zerstörten Inneneinrichtung, eine in Holz geritzte Swastika, eine talismanartige Haifischzahnkette und Erinnerungsfragmente an einen medizinischen Eingriff auf. Obwohl die artifizialen Inseminationen der 94 Hitler-Klon-Leihmütter Mitte der 1960er Jahre in Brasilien und nicht in Paraguay stattgefunden haben, erzeugt dieser Ort eine Erinnerung an sie. Zunächst flashbackartig, dann in längeren Sequenzen schreitet Mengele wie in einer Erinnerungszeitreise zu diesem dunklen Kernpunkt seines Schaffens voran. Die Backstorybilder zeigen eine künstlich beatmete und mit grünen Operationslaken bedeckte junge Frau in typischer gynäkologischer Haltung. In Medizinfilmmästhetik, die Authentizität und Glaubwürdigkeit der Taten des Bösewicht-Mediziners markiert, wird gezeigt, wie ihr gerade Eizellen entnommen werden, die dann mit dem Genmaterial des „Führers“ künstlich befruchtet werden sollen:



Abbildungen 13 bis 19: *The Boys from Brazil* (1978), Franklin J. Schaffner, ‚Böse‘ Wissenschaft: Eizellenentnahme durch die Bauchdecke im Vorfeld menschlichen Klonens

In schneller Schnittfolge zeigt die Kamera das Operationssetting, das Gesicht der anästhesierten Frau mit (sie vollends) ‚entmündigendem‘ Beatmungsschlauch, Nahaufnahmen des schwitzenden Mengele, dem auf ein Fingerschnippen hin eine Spritze angereicht wird. Im Unterschied zum Medizinfilm von Prof. Bruckner fehlen hier mikrochirurgische Bilder des Zellkerntransfers, die technologische Versiertheit, wissenschaftliche Expertise und Präzision anzeigen. Stattdessen wird das Drama der jungen, wehrlosen Frau in den Mittelpunkt gerückt, der Mengele – wie ein *Peeping Tom* – mittels eines Endoskops durch die Bauchdecke in das ausgeleuchtete Körperinnere schaut. Sein Voyeurismus wird durch eine Detailaufnahme untermalt, eine italienische Einstellung, die ausschließlich die Augenpartie und nasse Stirn Mengeles zeigt. Der Blick in den weiblichen Unterleib und das Bild der Innereien (Bauchhöhle, Eierstöcke, Eileiter, Muttermund) erhöhen insgesamt die gespenstische Grundstimmung der Szene (siehe Abb. 19). Der Entnahmevergang ist mit dramatisch-unheilvoller Musik untermalt, mit Höhepunkt auf der Nahaufnahme der Spritze, die auf diese Weise die Qualität eines eigenständigen Agenten erhält (siehe Abb. 18). Die Bildsprache wird auf akustischer Ebene gestützt. Die schnellen Film-Schnitte, die die kleinen Schnitte ins Fleisch spiegeln, unterstreichen zusätzlich den invadierenden Blick und ‚exploitierenden‘ Eingriff in den weiblichen Unterleib. Ist diese ‚dunkle Medizin‘-Szene, durch die Mengele das Kinopublikum führt, von geringer Ausleuchtung, dramatischer Musik, schnellen Schnitten und unübersichtlichen Bildfolgen gekennzeichnet, die die/den Zuschauenden förmlich ins Geschehen hineinsaugen und diesen Schreckensbildern aussetzen, so wurde die ‚gute‘ Genmedizin eines Prof. Bruckner ohne Musik, in aller gegebenen Sachlichkeit und Helligkeit dargestellt.

Im Anschluss wird als Ergebnis solcher Reproduktionsszenarios eine ‚arisierte‘ Zukunftsvision Mengeles präsentiert: ein in blütenreinem Weiß gehaltener Heimschlafsaal, bei dem die Rollläden wie von Zauberhand alle zugleich aufgezogen werden:



Abbildungen 20 und 21: *The Boys from Brazil* (1978), Franklin J. Schaffner, ‚Schöne Neue‘ (Lebensborn-)Welt

Sie geben den Blick auf Dutzende blond-blauäugige Klon-Kinder frei. Unter ihnen befindet sich auch ein Junge, der wie eine blonde Version der Hitler-Klone aussieht. Diese Schöne Neue („Lebensborn“-)Welt wird innerfilmisch mit dem Schriftzug „Beautiful Bavaria“ angekündigt. Dieser Rückblendenteil des Films erschafft Bilder unverantwortlicher, experimenteller Vererbungsforschung und genetischer Manipulationsmacht, die sich an historische Begebenheiten innerhalb der Rassenhygiene und Bevölkerungspolitik des Nationalsozialismus anlehnen. Nicht mit der eugenischen Lebensborn-Referenz, jedoch mit der Vision artifizierlicher Lebensschöpfung lässt *The Boys from Brazil* ein dystopisches Zukunftsfantasma anklingen, das sich knapp zwanzig Jahre später auf neue Weise kulturell-wirkmächtig manifestieren sollte – in Gestalt des walisischen Bergschafes Dolly, welches 1996 als ungeheuer gehyptes (und nach falschen Angaben) ‚erstes‘ Klon-Säugetier zur Welt kam.³⁹ Es war aus der Erbinformation des Zellkerns einer adulten Schafskörperzelle durch Einimpfung in eine Eizelle klonierend gezeugt und von einem Leihmuttertschaf austragen worden. (Menschliche Embryonen zu „therapeutischen Zwecken“ zu klonen wird offiziell erst seit Mitte der 2000er Jahre unter dem Titel „somatischer Zellkerntransfer“ betrieben, angeblich in steigendem Maß erfolgreich). In der Figur des Mengele und seiner Geschöpfe treffen sich also biomedizinische, NS-geschichtliche und (populär-)kulturelle Bedeutungsschichten, die von ganz unterschiedlicher historischer und diskursiver Provenienz sind, immer wieder jedoch die Fantasie der künstlichen Erschaffung von Menschen evozieren.

VI. Dritte Strategie: Multiplizieren und Kritisieren

Der vierte männliche Protagonist des Films stellt eine Multiplizität und, abgesehen von seiner Reduplikation beziehungsweise Vervielfältigung, zugleich eine stabile und autonome Subjektivität dar: Bobby Wheelock.⁴⁰ Mengele widmet sich nicht nur der Zwillingsforschung und den Iriseinfärbungen, sondern potenziert als selbstermächtigter Schöpfer die Angst vor dem Immer-Gleichen ins Unendliche:



Abbildungen 22 und 23: *The Boys from Brazil* (1978), Franklin J. Schaffner, Vielfach-Hitler-Klon, Filmposter – plurale Zelleitung versus männliches Singulärsubjekt



Er erschafft ‚Dutzendlinge‘, menschliche Kopien, die im Film als vielköpfige Einheit und zur selben Zeit als distinkte Personen gelesen werden. Die Vielfach-Figur der Hitler-Klon-Jungen wird nicht nur durch ihre Herkunft und Machart zur monströsen Bedrohung, sondern auch durch ihre Hyperpräsenz in verschiedenen Ländern, in den U.S.A., Kanada und Europa. Mengele hat sich gleich ein ganzes Heer kleiner „Adolfs“ erschaffen – dunkelhaarige blauäugige Jungen, die in synchroner Vielheit leben. Neben der Mengele-Figur selbst sind definitiv die Hitler-Klon-Kinder die monströsen Gestalten, von denen eine mehr als subtile Gefahr im Film ausgeht. Kinder als Träger des Schreckens sind ein alter Topos in *Science-Fiction*- und Horrorfilmen, wie etwa in *Village of the Damned* (1960):

Abbildung 24: *Village of the Damned* (1960), Wolf Rilla, Todbringende Kinderaugen



Hier mutieren Dutzende, parallel gezeugte, infantile inhumane Geschöpfe zu Trägern des Furios-Bösen. Die weißhaarigen Kinder sind untereinander telepathisch verschaltet und können durch ihre Blicke die Aktionen anderer Menschen zu ihren Gunsten und deren Ungunsten lenken. Auch hier liegen Grauen und Andersartigkeit im Signifikanten Auge verborgen, das ebenfalls durch Vervielfältigung besticht.

Auffällig ist, dass alle Hitler-Klone in *The Boys from Brazil*, wie der historische Hitler, schwarze Haare, Seitenscheitel und in geschichtsklitternder Weise – vermutlich als Resultat von Manipulationen Mengeles an der Iris der Klone – „arisch-blaue“ Augen haben. Die Hitler-Klone signifizieren die Fantasie einer „arischen“ Herren- oder Übermenschenrasse. Fragen, die sich hieraus ergeben, lauten: Wie werden

Augen zu epistemischen Signifikanten? Was ist in die Symbolik des Nazi-Blaus eingeschlossen: Rassenideologien, Vorstellungen völkischer Säuberung *et cetera*? Wie sind die menschlichen Träger dieser unnatürlich blauen Augen, die Klon-Jungen, konnotiert? Eine mögliche Antwort dazu findet sich weiter unten.

Mengele, der in *The Boys from Brazil*, wie gesagt, eine perfekte Rekreation Hitlers anstrebt, hat vorsorglich 94 Hitler-Klone über Leihmütter in die Welt, seine *Brave-New-World*, setzen lassen. Vermutlich, damit er später über ausreichend „Menschenmaterial“ verfügt, um eine Auswahl treffen zu können und die gezüchteten Rest-Klone zu eliminieren. Oder, um durch Zusammenschluss dieser ‚Keime des Bösen‘ über eine noch größere, die westliche Welt umspannende Vernichtungspotenz zu verfügen. Diese Idee einer künftigen Klon-Armee entstand vermutlich in Anlehnung an eine biowissenschaftliche Vorstellung, die 1962 auf dem *Ciba Foundation Symposium* mit dem Titel *The Man and His Future* geäußert wurde. Sie handelte davon, dass Klone in Zukunft untereinander besser als andere Menschen – nämlich per Gedankenübertragung – kommunizieren könnten.⁴¹ Der multiple Hitler-Klon spiegelt überdies – und darin liegt eine treffende Kritik des Films – den reproduktionsmedizinischen Fakt wider, dass immer sehr viele Befruchtungs- und Transferversuche parallel gestartet werden: Zum Beispiel waren insgesamt 277 Eizellen und 29 Embryonen im Fall Dolly im Spiel. Der Rest dieser „Experimentalsreihen zur Reduplikation genetischer Identitäten“⁴² verschwindet im Dunklen, im Tiefgefrierschrank, im Abfalleimer, sicherlich jedoch nicht auf dem Friedhof. Der Film legt damit den Finger in eine Wunde, die immer wieder Teil des öffentlichen Gefahrenbewusstseins in Bezug auf den Umgang mit Eizellen, die mit Spendermaterial kombiniert wurden oder werden, war und bis heute ist.

VII. Vierte Strategie: Falsifizieren und Ethisieren. Milieuthese versus Vererbung Lehre

Ein Metzler-Biologiebuch aus dem Jahr 1976 vermag Einblick in den (standardisierten) Stand der Gene- versus Umwelt-Debatte zum Entstehungszeitpunkt von *The Boys from Brazil* zu geben.⁴³ Die Kernfrage bei der Zwillingsforschung war und ist: Sind Erbeigenschaften oder Umwelteinflüsse prägender für die emotionale, geistig-intellektuelle und soziale Entwicklung eines Menschen? Im Fall der fiktiven Hitler-Klone: Sind familiäre psychotraumatische Tiefschläge – der Verlust des (Zieh-)Vaters – ebenso prägend für die Persönlichkeit wie das genetische Profil? Analog zu den „Erbbpflege“- und „Menschenrassen“-Forschungen, die in den späten 1970er Jahren noch immer mit solchen diskriminierenden Begriffen operierten,⁴⁴ werden in *The Boys from Brazil* vier der 94 bürgerlichen Mittelschichtfami-

lien gezeigt, in denen die blauäugigen Klon-Jungen aufwachsen. Sie haben alle einen „nordisch-christlichen“ Hintergrund, die Klone sind Einzelkinder (was auf generelle männliche oder weibliche Unfruchtbarkeit oder eine Sterilisation der Mutter verweist, damit diese nach der Adoption des Klons kein zweites Kind mehr bekommen und die Einzelkind-Theorie greifen kann). Der Vater ist Beamter und der Altersunterschied zwischen den Eltern ist bei jeder Paarung gleich groß (und so groß wie beim historischen Vorbild). Sucht der Film-Mengele mit seiner Zwillingsforschung zu beweisen, dass sich das ‚Böse‘ jedenfalls durchsetzt? Oder ist er vom Einfluss der Gene so wenig überzeugt, dass er Umfeld und Erfahrungen der Klone soweit mit dem Leben des Diktator-Vorbildes gleichzuschalten sucht, dass jedenfalls eine ‚böse‘ Kreatur daraus resultiert (oder wenigstens eine, die sich zum Bösen – „Arisierung“, „Herrenrasse“, „Viertes Reich“ – lenken lässt)? Wie positioniert sich der ganze Film zu dieser Fantasie Mengeles?

Um sich der letzten Frage anzunähern, kann die vorletzte Szene des Films herangezogen werden, in der Lieberman die Liste mit den Daten der anderen Hitlerjungen, die er dem toten Mengele aus der Brusttasche entwendet hat, verbrennt. Mit dieser Entscheidung Liebermans scheint das Human-Gnädige über den dehumanisierten Nazi-Mediziner zu siegen. Der Klon-Junge Bobby hatte sich an entscheidender Stelle als selbstständig denkendes Individuum behauptet, das den Züchtungsabsichten seines Frankenstein-artigen Kreators nicht unterliegt (er nennt ihn einen *freaked-up maniac*). So tötete er seinen Schöpfer, nachdem dieser seinen Ziehvater umgebracht hatte. Trotz genetischer Determinierung und dem sorgfältigen Nachstellen der biografischen Voraussetzungen des jungen Hitler führt Bobbys Weg nicht unausweichlich zu einer Neuauflage des Dritten Reichs. Denn sozialer Kontext und historische Bedingungen lassen sich nicht reduplizieren. Die Angst vor einer Geschichte, die sich wiederholt, löst der Film mit der Aussage Liebermans, es bedürfe mehr als der Gene und eines entsprechenden Milieus, um ein Individuum exakt zu kopieren.⁴⁵ In *The Boys from Brazil* wird ein Katastrophenszenario durchgespielt, schlussendlich jedoch entkräftet. Die lange geführte Debatte *sozialer Kontext* versus *genetische Prädestination* wird scheinbar jenseits ihrer dualen Teleologie entschieden. Denn der Film positioniert sich prinzipiell auf der Seite des „Nazi-Hunters“, der als positiver, sympathischer, wenn auch etwas verstaubter Held aufgebaut wird, und spricht sich damit eindeutig als anti-nazistisch und nicht an ein genetisch determiniertes Fatum glaubend aus.

The Boys from Brazil dämonisiert menschliche Klonierung und Reproduktionstechnologien nicht grundlegend. Vielmehr weist der Film sie als potente Zukunftsgeneratoren aus, die allerdings in eine offene Weite führen. Umgekehrt verweist er auf die Geschichtsmächtigkeit angeblich ‚rein wissenschaftlicher‘ Konzepte und zeigt, wie sie immer schon mit der Vergangenheit, Politik, gesellschaftlichen Uto-

prien und konkreten Menschenleben verschmolzen sind. Dabei wird die Vorstellung ‚reiner‘, generell unschuldiger Wissenschaftlichkeit im Film final entthront. Dennoch behauptet *The Boys from Brazil* auch nicht, die verhandelten Biotechnologien führten notwendigerweise und unter allen Umständen zum ‚Bösen‘. Vielmehr wird nahegelegt: Geschichte wiederholt sich nicht aufgrund von Genmanipulation. Durch Aufmerksamkeit, Courage, Aufrichtigkeit und Weitsicht kann eine ‚Wiederkehr des Bösen‘ verhindert werden. Dies gilt jedoch nur bis zu diesem Zeitpunkt des Films.

VIII. Cliffhanger – Appendix

Die letzte Szene von *The Boys from Brazil* wurde nicht nur nachträglich angehängt, sondern bildet auch einen Nachtrag zur Trias Wissenschaft – Angstvision Hitler-Klon – Böses. Sie entwarnt keineswegs, sondern macht die Bedrohlichkeit des ‚Anderen‘, der Alterität der Klone noch einmal deutlich. An verschiedenen Stellen des Films hatten sich die Klone immer wieder als unabhängige, jedoch undurchschaubare Subjekte erwiesen (ein Klon-Junge mit Kasperlepuppe in der Hand lacht teuflisch im selben Augenblick, in dem seine Ziehmutter die Haushälterin und seinen Vater ermordet vorfindet). Auf der einen Seite steht die multiple Klon-Figur im Film also für eine Relativierung genetischer Allmacht, weil sie eigenständig Entscheidungen trifft.⁴⁶ Auf der anderen Seite scheint sich in ihr die durch die genetische Reproduktion von Mengele intendierte Programmatik wenigstens teilweise zu erfüllen.

Im Fall Bobby wirkt der Klon nicht nur frech, hochnäsig, verwöhnt, vorlaut, überlegen, aristokratisch sowie künstlerisch begabt,⁴⁷ sondern auch brutal. Die Kreatur bringt ihren Meister nicht nur um, sondern frönt überdies einem Gewaltfetisch. So fotografiert Bobby die tödliche Beißattacke der selbstgezüchteten Dobermänner (in der Ikonografie des Films stellvertretend für SS-Schäferhunde) akribisch. In seiner perfiden Brutalität folgt er der Gewaltbereitschaft Mengeles und in gewisser Weise auch der von dessen Antagonisten Lieberman (Der Film kritisiert letztlich die Gewaltförmigkeit der Handlungen *beider* älteren Protagonisten. Dementsprechend *unfair, gory* und *splatterig* fällt auch ihr Endkampf aus.).⁴⁸ Als Bobby die Hunde auf den ungebetenen Gast hetzt, ruft er – passend zur fotografischen Dokumentation oder als ob er bei einem Film Regie führte – „Action“, „Print!“ und „Cut!“.⁴⁹ Die Hunde beißen zu und er drückt den Auslöser. Auch Lieberman schreit nun, als Echo auf Mengeles Anweisung, den paraguayischen Jungen zu töten, „Kill him!“. Bobby kann seine blauen Augen nicht von der Szene abwenden; Großaufnahmen zeigen, dass er kein einziges Mal blinzelt, um nichts zu verpassen – die Augen behal-

ten das injizierte (blaue) ‚Böse‘ noch. Später in der Dunkelkammer entwickelt er das vielfach fotografierte Gewaltszenario. Mit Verwunderung, wie mesmerisiert, starrt er auf das Foto seines zerfleischten medizinisch-geistigen ‚Vaters‘. Die Haifischzahnkette Mengeles (in der semantischen Codierung von NS-Filmen stellvertretend für die knöchernen Überreste von KZ-Opfern) hängt dabei neben ihm (siehe noch einmal Abb. 5). Ob das Monster, die höchste Machtinstanz des Films, wirklich tot ist, wird mit einem Mal fraglich.

Welche Implikationen stecken in der Bildrhetorik dieser angefügten Schlusszene? Hat sich Bobby für das Erbe des ersten seiner drei verstorbenen ‚Väter‘ (Hitler/Mengele/Ziehvater) entschieden? Zwei Vorstellungen streiten hier miteinander: das psychologische (Widerstands-)Potenzial eines Einzelnen versus die Vorstellung einer genetischen Determinierbarkeit zum ‚Bösen‘. Die wiedereröffnete Frage lautet: Ist der Mensch Produkt und zugleich Opfer seiner Gene oder ein einzigartiges Individuum mit dem Vermögen, auch unpopuläre, widerständige Entscheidungen zu treffen, die immer jedoch auch auf ‚Böses‘ zielen können?

IX. Conclusio: Künstliche Geschöpfe und gezinkte historische Realitäten

The Boys from Brazil setzt das Phantasma der Erzeugung künstlichen Lebens in den fiktiven südamerikanischen Laboratorien eines Dr. Mengele in Szene. Er spielt dabei mit diversen diskursiven Zeitebenen, historischen Wahrscheinlichkeiten und vorgängigen Mediennarrationen. Der Film ist zeitgemäß, indem er zeitgenössische Reproduktions- und Gentechnologien wie *In-vitro*-Fertilisation und mononukleare Klonierung von Lebewesen portraitiert und damit *realhistorische* Wissenschaftserfolge filmisch quittiert. Hierbei importiert er medizingeschichtliches Filmmaterial, das der Spielfilmästhetik entgegensteht, diese jedoch auch ergänzt. Der Film *The Boys from Brazil* ist futuristisch, indem er die potenziell mögliche Reduplikation und Züchtung menschlicher Klone imaginiert. (Die implantierten Medizinfilmbilder reichen hier nur bis zum Schritt der Eizellenentnahme. Sowohl der Medizinfilm-im-Film als auch der Spielfilm vermeiden es, den technischen Vorgang der Klonierung von Menschen zu zeigen.) Indem er diese Imagination mit einer starken Angstvision koppelt, dem ‚Vierten Reich‘, trägt er eine fortschrittskritische Position in die kulturelle Imagination der Erschaffung künstlichen Lebens ein. Er kündigt von schöpferischer Grenzüberschreitung, erschüttert Selbstversicherungsstrategien westlicher technisierter Subjekte und appelliert damit an die Notwendigkeit möglichst langlebiger Debatten über Eizell-, Zellkern- oder Embryonentransfer. Seine subtile Kritik zielt auf die Ränder des Technowissens: Geht es bei menschlicher Klonierung vordergründig immer um den *einen*, das Ich (zerr)spiegelnden,

Klon-Doppelgänger, um die *eine* Kopie, die in Konkurrenz zum originären Unikat-subjekt steht, so wird diese Reduplikationsfantasie faktisch stets durch *multiple* Klonierungsversuche abgesichert, wobei Fehlschläge, Verwaisung oder ‚Tötung‘ ‚überzähliger‘ geglückerter Embryonen verschwiegen werden. Mit der in heiterer Synchronie lebenden Vielfachfigur des Hitler-Klons (Bobby mal oder hoch 94?), die sich als selbstreflexiver Mensch mit Familien-, jedoch auch Gewaltsinn entpuppt, konterkariert der Film das exklusive Zweiersystem von Original und Kopie.

Um sich als auf den Spuren der Naturwissenschaft wandelnd auszuweisen, arbeitet der Film mit Plausibilisierungen, Verifizierungen und Falsifizierungen von biomedizinischem (Zukunfts-)Wissen. Gerade über den Umweg von Übertreibung, Fiktionalisierung, Personalisierung verleiht er den repräsentierten Techniken ihre Kreditabilität. *The Boys from Brazil* zeigt seine Technomedizin-Repräsentationen, indem er die zwielichtige Forschung Mengeles zur Klonierung von Menschen ideologiekritisch von den validen und seriösen Forschungen des Professor Bruckner absetzt. Prof. Bruckner verkörpert und sichert Genmedizin und künstliche Befruchtung bei Säugetieren, nicht aber bei Menschen ab. Beim Medienpublikum mag seine Figur Vertrauen schaffen und kulturelle, ethische Kontroversen nivellieren. Obwohl er leidenschaftlich gern selbst einmal einen Hitler-Klon sehen würde, distanziert er sich, genau wie Bromhall, der außerfilmische wissenschaftliche Berater, der die Figur Bruckners mitprägte, von dieser ‚dunklen‘ Wissenschaft.⁵⁰ Indem der Film das Klonierungsthema an eine prominente Angstfantasie der 1970er Jahre anhängt – die Errichtung eines ‚Vierten Reichs‘ durch untergetauchte Nazis –, recycelt *The Boys from Brazil* (so kann mit F. Jameson gesagt werden) verkrustete Teile der NS-Geschichtsrezeption und macht auf die *unsichtbaren Kontinuitätslinien nazistischer Aktivitäten* aufmerksam.

Insgesamt positioniert sich *The Boys from Brazil* in einem ethischen Zwischenreich. Der Film hebt einerseits den mahnenden Zeigefinger, gerade auch in der ‚Print‘-Szene und in der allerletzten Szene in der Dunkelkammer. Andererseits lässt er den *Good Guy* Lieberman mit Milde walten und übersteigt damit die innerwissenschaftliche *Milieu versus Gene*-Debatte sowie die These, das ‚Böse‘ im Menschen sei unumgänglich, unaufhaltsam und werde durch dessen Gene determiniert. Der Film propagiert: Auch genetisch zum ‚Bösen‘ tendierendes Erbgut verdient eine Chance. Ethische Integrität und Validität entwickeln sich im Verlauf eines Menschenlebens jenseits von dessen genetischer Profilierung. Unschuldige Kinder sollen – anders als im ‚Dritten Reich‘ – nicht sterben müssen, lange bevor sich deren genetische Prädisposition in handfeste kriminelle oder genozidale Akte umsetzt.

Welche Implikationen und welche Effekte auf öffentliche Debatten und die Scientific Community hat das innerdiegetisch präsentierte Spezialwissen? In Bezug auf das Verhältnis von künstlichen Welten und Realität kann gesagt werden, dass

The Boys from Brazil über den Umweg des Fantastischen eine Science-Fiction-Illusion erschafft, in der einer der größten Angstträume der post-nazistischen Gesellschaft wahr zu werden droht. Durch eine zwar nicht gewaltfreie, jedoch ethisch-moralisch integre Intervention (von Seiten Liebermans) ist es möglich, die Rückkehr des antisemitischen ‚Bösen‘ abzuwenden. Die Was-wäre-wenn-Geste des Films endet durch einen vorzeitigen (und vielleicht nur temporären) Stopp der Horrorgeschichte. Und der Film problematisiert die hierfür erforderliche Gegenwehr inklusive Blutvergießen. Das ist vielleicht der primärste „filmische Beweis“, den *The Boys from Brazil* als Film in und mit seiner Geschichte überhaupt zeitigen kann. Durch diverse Blutaufführungen vermag er den Preis der Durchsetzung einer Idee beziehungsweise Ideologie – die künstliche Reproduktion von Menschen – und gegebenenfalls deren Bekämpfung sichtbar zu machen.

Ohne Frage plädiert *The Boys from Brazil* für Deutungsoffenheit: unausweichliche Realisierung einer genetischen Codierung versus Glaube an die freie Entscheidungskraft des Einzelnen, selbst eines jungen „Adolf Hitler“ beziehungsweise Hitler-Klons. Unerfreuliche Zukunftsaussichten in der Verdoppelung Einzelner versus Rettung der Menschheit durch die Aufhebung eines einzelgängerischen Todes. Auch wenn er sie nicht als wünschenswert deklariert und ihre Handlungsweisen infrage stellt, gibt der Film menschlichen Klonen und damit dem Traum von Unsterblichkeit eine echte Chance. Damit ist er nicht nur mit Blick auf sein Entstehungsdatum von mehrfacher historischer Relevanz.

Anmerkungen

- 1 Thomas Macho argumentiert, dieses Problem habe sich in den letzten Jahrzehnten sogar noch vergrößert, „im selben Maße, in dem Technik, Wissenschaft und öffentliches Bewusstsein nicht mehr leicht synchronisiert werden können“, ders., Angst vorm Doppelgänger, in: Die Zeit, Nr. 6 (31.1.2008).
- 2 Fredric Jameson, Progress Versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?, in: Science-Fiction Studies 9(2) [27] (July 1982), 147–158/Reprinted in Brian Wallis, Hg., Art After Modernism: Rethinking Representation, New York 1984, 238–252. Jameson fasst Science Fiction weniger als seismografisch und antizipatorisch, denn primär als die Vergangenheit repräsentierend, die Gegenwart defamiliarisierend sowie als selbstreferentiell auf. Die Idee des Fortschritts sei ein gesellschaftliches Symptom (bes. 241 ff.).
- 3 Zu Rückgriffen in der Wissenskommunikation der Scientific Community auf narrative Strukturen und metaphorische Elemente der Science Fiction siehe: Michael Mulkey, Frankenstein and the Debate Over Embryo Research, in: Science, Technology & Human Values 21(2) (Spring 1996), 157–176.
- 4 Ira Levin, Die Boys aus Brasilien. Roman (Originaltitel: The Boys from Brazil), Deutsch von Jürgen Abel, München 1992.
- 5 Hierin liegt eine zeitgeschichtliche Kritik des Films an der Kontinuität nazistischer „Kameradenwerke“ und so genannter *ratlines*, Netzwerke und ‚Fluchtwege‘ für ehemalige SS-Angehörige, die dazu dienten, sich nach Südamerika und in den Nahen Osten abzusetzen. Die Perspektivierung süd-

- amerikanischer Länder wie Argentinien, Brasilien oder Paraguay als ‚Gastgeberländer‘ für auf legalem Weg unantastbare ehemalige Nazi-Verbrecher entspricht einer Kriminalisierung, Dämonisierung, Exotisierung und Alienisierung dieser Nationen. Diese narrativen Abwertungsstrategien spiegeln sich auch in Begriffen wie *ratline* wieder. Nationalsozialisten mit Ratten zu analogisieren, entspricht seinerseits einer simplifizierenden Umkehrung antisemitischer Klischees.
- 6 Gespielt wird er von dem britischen Theaterschauspieler Sir Laurence Olivier, der zuvor in *Marathon Man* (1976) einen NS-Zahnarzt, genannt „der Weiße Engel“ von Auschwitz, verkörpert hatte. Im Jahr vor der Fertigstellung des Films wurde übrigens das *Simon Wiesenthal Center* mit Hauptsitz in Los Angeles gegründet. Im November 1978 erschien darüber hinaus die TV-Dokumentation *The Hunt for Doctor Mengele* im britischen Fernsehen (Regie: John Ware), als *Episode 7* der *Season 15* von *World in Action*.
 - 7 Gereon Uertz, Science Fiction Literatur und die Fabrikation von Fakten, in: W. Eißbach u.a., *Landschaft, Geschlecht, Artefakte. Zur Soziologie natürlicher und artifizierender Alteritäten*, Würzburg 2004, 151–168, hier 153 f.; Bernd Flessner, Antizipative Diffusion. Science Fiction als Akzeptanzbeschleuniger und Wegbereiter einer multitechnokulturellen Gesellschaft, in: ders., Hg., *Nach dem Menschen. Der Mythos einer zweiten Schöpfung und das Entstehen einer posthumanen Kultur*, Freiburg im Breisgau 2000, 245–264, hier 246.
 - 8 Gerburg Treusch-Dieter, *Von der sexuellen Revolution zur Gen- und Reproduktionstechnologie*, Tübingen 1990, 192.
 - 9 José van Dijk, *Manufacturing Babies and Public Consent. Debating the New Reproductive Technologies*, MacMillan Press 1995, 61ff. Am 2. 7. 2012 meldete *Spiegel Online*, weltweit seien mittlerweile fünf Millionen Retortenbabys zur Welt gekommen. http://www.focus.de/wissen/diverses/gesellschaft-bereits-fuenf-millionen-retortenbabys-weltweit_aid_775710.html (20. 9. 2012).
 - 10 Elmar Waibl, *Reproduktionsmedizin*, in: *Grundriß der Medizinethik für Ärzte, Pflegeberufe und Laien*, Münster 2004, 177–187.
 - 11 Vgl. dazu *Frozen Angels*, Dokumentarfilm, Regie: Eric Black und Frauke Sandig, D/USA 2005.
 - 12 Sehr wohl geschieht dies in Waibl, *Grundriß der Medizinethik*, 177 ff.
 - 13 Das ist eine Frage, die bereits in dem Stummfilm *Orlacs Hände* (1924) von Robert Wiene gestellt wurde, in dem einem verunglückten Klavierspieler die Hände eines hingerichteten Mörders angehängt werden.
 - 14 Vgl. Julia B. Köhne, Ein träumender und ein traumatisierender Computer. Repräsentationen des Unbewussten in Donald Cammells *Demon Seed* (1977), in: Christina von Braun/Dorothea Dornhof/Eva Johach, Hg., *Das Unbewusste. Krisis und Kapital der Wissenschaften. Studien zum Verhältnis von Wissen und Geschlecht*, Bielefeld 2009, 414–440.
 - 15 Siehe hierzu auch: Susan Sontag, *The Imagination of Disaster*, in: Sean Redmond, Hg., *Liquid Metal. The Science Fiction Film Reader*, London/New York 2004 [1965], 40–47.
 - 16 Bei diesem Film führte Robert S. Fiveson Regie (USA, 86 min.).
 - 17 Siehe Andrea Elisabeth Sebald, *Der Kriminalbiologe Franz Exner (1881–1947). Gratwanderung eines Wissenschaftlers durch die Zeit des Nationalsozialismus*, Frankfurt am Main 2008, 132.
 - 18 Zur realgeschichtlichen Zwillingsforschung von Josef Mengele siehe: Benoît Massin, Mengele, die Zwillingsforschung und die Auschwitz-Dahlem Connection, in: Carola Sachse, Hg., *Die Verbindung nach Auschwitz. Biowissenschaften und Menschenversuche an Kaiser-Wilhelm-Instituten. Dokumentation eines Symposiums*, Göttingen 2003, 201 ff.
 - 19 Der westdeutsche und österreichische Untertitel lautete im Übrigen *Geheimakte Viertes Reich*.
 - 20 Bernd Hüppauf/Peter Weingart, Hg., *Frosch und Frankenstein. Bilder als Medium der Popularisierung von Wissenschaft*, Bielefeld 2009, v. a. 373 ff.
 - 21 Silvia Konetschny gibt den Rückblick der niederländischen Ärztin Dr. Marie Stoppelmann wieder, in dem Josef Mengele als SS-Mediziner gezeichnet wird, der Selektionen an der Rampe angeblich mit für alle sichtbarem Vergnügen durchführte. Dies., *Josef Mengele. Todesengel von Auschwitz* (Diplomarbeit, Universität Wien 2000), 94. Für den Hinweis danke ich Matthias Winterer.
 - 22 Hans-Rudolf Tinneberg/Hans Wilhelm Michelmann/Olaf G. J. Naether, *Lexikon der Reproduktionsmedizin*, Stuttgart 2007, 108.
 - 23 Christina Brandt, *Codes&Clones: Begriffs-Konjunkturen in den Biowissenschaften 1950–1980, in: zeitgeschichte. Die österreichische Fachzeitschrift für Zeitgeschichtsforschung*, Heft: „Verschiebung

- gen. Analysen zum intermedialen, diskursiven und zeitlichen Transfer von Wissen“, Innsbruck, Winter 2008 (hg. Ina Heumann/Julia B. Köhne), 354–371, hier 362 ff.
- 24 Brandt, Codes&Clones, 365.
 - 25 Nicholas Howe, Response. Further Thoughts on Clone, in: *American Speech*. 58(1) (Spring 1983), 61–68.
 - 26 José van Dijk, Biofears and Biofantasies, in: dies., *Imagination. Popular Images of Genetics*, New York 1998, 33–62, hier 33.
 - 27 Prof. Bruckner wird von dem deutschen Schauspieler Bruno Ganz gegeben, der in *Der Untergang* (D 2004) in der Rolle „Adolf Hitler“ reüssierte. Dies ist ein Beispiel für die intramediale Austauschbarkeit der Darsteller und ihrer Codierungen, die nicht folgenlos für ihre Rezeption beim Medienpublikum ist.
 - 28 Im Vorspann von *The Boys from Brazil* wird auf die technische Beratung (*technical advisor*) Dr. Derek Bromhalls verwiesen.
 - 29 Weiterführend: Ludwik Fleck, *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*, Frankfurt am Main 1980.
 - 30 David A. Kirby, Science Consultants, Fictional Films, and Scientific Practice, in: *Social Studies of Science* 33(2) (April 2003), 231–241 und 257–268, besonders 236 f.
 - 31 Kirby, *Science Consultants*, 237.
 - 32 Dies ist eine Umschrift der eigentlichen Vorgehensweise Bromhalls, die dieser augenscheinlich aus Gründen größerer Spektakularität und Anschaulichkeit (ultraviolettes Licht) selbst für den Film vornahm. Bromhall verwendete die Methode Virus-induzierter Zellfusionierung. Vgl. J. Derek Bromhall, Nuclear Transplantation in the Rabbit Egg, in: *Nature* 258 (25.12.1975), 719–22.
 - 33 Die Bromhallschen Kaninchen-Embryonen entwickelten sich jedoch nur bis zum Morulastadium und keineswegs, wie der Spielfilm durch Medizinfilmmaterial zu ‚belegen‘ sucht, zu vollständigen Organismen, zu neugeborenen Kaninchen. Durch diese Suggestion übersteigt der Film, der sich hier bewusst an neueste medizinische Forschungen anlehnt, dieselben. Vgl. Hans-Günther Gassen/Sabine Minol, *Die MenschenMacher. Sehnsucht nach Unsterblichkeit*, Weinheim 2006.
 - 34 Genau genommen ist das Genom des Spenders mit dem des entstandenen Klons bis auf die mitochondriale DNA, die über das mütterliche Plasma weitervererbt wird, identisch.
 - 35 Christiane-Marie Abu Sarah, Horror, History, and the Third Reich: Locating Traumatic Pasts in Hollywood Horrors, in: *The Horrors of Trauma in Cinema. Violence, Void, Visualization*, Cambridge Scholars Publishing, hg. von Michael Elm/Kobi Kabalek/Julia B. Köhne (2014, im Druck).
 - 36 Kendall R. Phillips, *Projected Fears: Horror Films and American Culture*, Westport 2005, 6.
 - 37 Bereits 1969 hatte der Journalist und Romancier David Michael Rorvik in seinem Artikel „Cloning. Asexual Reproduction?“ (in: *Science Digest* 66, Nov. 1969, 6–13) auf die Möglichkeit zukünftiger Kopien von Hitler oder Stalin verwiesen. Vgl. auch sein späteres Buch *In his Image: The Cloning of a Man* (Philadelphia/New York City 1978). Aber auch noch am 4. 8. 2001 erschien ein Artikel in *Bild* unter der Schlagzeile: „Ufo-Sekte will jetzt Hitler klonen!“
 - 38 Sontag, *The Imagination of Disaster*, 47.
 - 39 Sarah Franklin, *Dolly Mixtures. The Remaking of Genealogy*, Duke 2007.
 - 40 Alle vier im Film vorgestellten Hitler-Klone werden von Jeremy Black verkörpert. Das Filmposter mit der Aufschrift „*The Boys from Brazil* – if they survive ... will we?“ visualisiert die Spannung zwischen phallischem Singulärsubjekt – siehe Symbol für Männlichkeit – und Pluralität der Gene und Klone. Die Zellen der Zellteilung sind durch kleine Konterfeis ersetzt; das Marssymbol mit hervorragendem Speer figuriert als befruchtete Eizelle – ein Gendertwist (siehe Abb. 23).
 - 41 Brandt, *Codes&Clones*, 365.
 - 42 Macho, Angst vorm Doppelgänger.
 - 43 „Ererbt oder erlernt?“ und „Die stofflichen Grundlagen der Vererbung“, in: Linder/Hübler, *Biologie des Menschen*, hg. v. Gerhard Schaefer, Stuttgart 1976 (11. Auflage), 28–32 und 217–230. Trotz „völlig neuer Bearbeitung“ operiert das deutschsprachige Buch mit überholten Begriffen wie „Erbkrankheiten“, „Erbpflege“, „Menschenrassen“ und „mongoloide Kinder“, die rassistische, sexistische, moralisierende und diskriminierende Szenen und Kontexte aufrufen bzw. evozieren.
 - 44 Ebd.
 - 45 Van Dijk, *Biofears and Biofantasies*, 58.

- 46 Vgl. zu diesen Fragen: Debora Battaglia, *Fear of Selfing in the American Cultural Imaginary or „You are Never Alone with a Clone“*, in: *American Anthropologist, New Series* 97(4) (Dez. 1995), 672–687.
- 47 Über Hitlers künstlerische Ader und Genieträume siehe: Birgit Schwarz, *Geniewahn. Hitler und die Kunst*, Wien/Weimar/Köln 2009.
- 48 In der deutschen Version herausgekürzte Szenen finden sich auf dem digitalen Friedhof für Film-szenen: <http://www.schnittberichte.com/schnittbericht.php?ID=2314> (17. 9. 2012).
- 49 Vgl. Annette Insdorf, *Indelible Shadows: Film and the Holocaust*, Cambridge 2002, 3. Auflage, 10 f.
- 50 Der Film verfährt in der Rollenbesetzung chiasmatisch und anti-authentisierend. Er setzt einen Deutschen für die Darstellung des Wissenschaftlers Prof. Bruckner ein. Ersterer mag in der internationalen Rezeption von seiner Herkunft, seinem Akzent, Duktus und Habitus und seinen Gebärden her direkter als Gregory Peck an die NS-Medizin des ‚Deutschen Reichs‘ erinnern.