

Sex – richtig!

Anja Laukötter

Körperpolitik und Gefühlserziehung
im Kino des 20. Jahrhunderts



Wallstein

Anja Laukötter
Sex – richtig!

Anja Laukötter

Sex – richtig!

Körperpolitik und Gefühlserziehung
im Kino des 20. Jahrhunderts

Wallstein Verlag

Diese Arbeit wurde 2018 von der Humboldt-Universität zu Berlin
als Habilitationsschrift angenommen.
Sie entstand im Forschungsbereich »Geschichte der Gefühle«
am Max-Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin.
Dieses finanzierte auch den Druck.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2021

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Minion Pro und der Myriad Pro

Umschlaggestaltung: Günter Karl Bose, Berlin

Umschlagbild: Vorführungsaufnahme zu »HELGA«, aus: BZgA,

Vom deutschen Gesundheitsmuseum, S. 43 (Ausschnitt – Trotz intensiver
Bemühungen war es leider nicht möglich, den Rechteinhaber zu ermitteln.

Dieser wird um Kontaktaufnahme gebeten.)

ISBN (Print) 978-3-8353-3771-8

ISBN (E-Book, pdf) 978-3-8353-4622-2

Inhalt

Einleitung

II

Von Filmen über Syphilis bis AIDS/HIV 11 – Zur »Infrastruktur« der Sexualaufklärungsfilme: von der Klinik ins internationale Kino 16

Forschungsperspektiven. 23

Die Geschichte der visuellen Kultur und der Mediengesellschaft des 20. Jahrhunderts 23 – Die Geschichte der Emotionen 26 – Die Geschichte des Wissens sowie der Wissenschaften 30 – Die Geschichte des Körpers und der Sexualität 32

Ansatz und Thesen. 34

Struktur 38

Zeit und Raum 38 – Aufbau 40 – Quellen 42 – Das »Kopfkino« und die Homepage 44

1. Kino, Krankheit und Gefühle vor und im Ersten Weltkrieg 45

1.1. Film und Syphilis zu Beginn des 20. Jahrhunderts – »ES WERDE LICHT!« 46

Das Kino als »Sprachrohr des Volksgefühls« 46 – Die Angst vor Syphilis und Ansteckungsnarrative im beginnenden 20. Jahrhundert 49 – Das Wissen über Geschlechtskrankheiten und die therapeutischen Ansätze 52 – Die Deutsche Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten und ihre Medien 53 – Der erste deutsche Sexualaufklärungsfilm: »ES WERDE LICHT!« 57

1.2. Kino im Krieg: Filme zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten und die Bedeutung der Emotionen 64

Vom Feldkino zur Gründung der Kulturabteilung der Ufa 64 – Die Bekämpfung der Syphilis im Militär und die Konstruktion des Soldaten 69 – Filmische Aufklärung über Sexualekrankheiten in Frankreich 75 – Filmische Aufklärung über Sexualekrankheiten in den USA 80

1.3. Die wissenschaftliche Entdeckung des Zuschauers und seiner Emotionen	87
Emilie Altenlohs Soziologie des Kinos 87 – Hugo Münsterbergs Psychotechnik und seine Theorie der Emotionen 93 – Die erste experimentalpsychologische Studie zum Zuschauer und seinen Emotionen 100	
1.4. Ausblick	108
 2. Angst, Ekel und Scham in der Weimarer Republik	 109
2.1. Sexualhygiene, filmische Institutionen und das Kino als Ort der Belehrung.	110
Von der Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten zur Sexualhygiene 110 – Die Organisation der Sozialhygiene 112 – Die institutionelle Formierung einer »visual education« 113 – Die Kulturabteilung der UFA und Netzwerke im (medizinischen) Filmgeschäft 116 – Aufführungskontexte: Wie das Kino zum Ort der Belehrung avancierte 121 – Der Völkerbund und der Film: Das Lehrfilminstitut in Rom als Plattform eines internationalen Netzwerkes 125	
2.2. Visionen zum Aufklärungsfilm – Erzieher des Wissens oder der Gefühle?	132
Phantasmen des Films 132 – Grenzen der Filmvisionen: Verletzung der Gefühle, die Zensur und der »Durchschnittsmensch« 137 – (Emotionale) Filmwirkungen und die Psychologie 140	
2.3. Die Semiologie des (Sexual-)Aufklärungsfilms und seine epistemologischen Funktionen	145
Der Begleitvortrag als Sicherungssystem der Wissensvermittlung 147 – Der dramatische Aufbau des frühen Aufklärungsfilms und seine visuellen Techniken 153	
2.4. Die Entwicklung zum Sexualaufklärungsfilm mit hybrider Erzählstruktur – »FALSCHES SCHAM«	164
Die Krise des Aufklärungsfilms 166 – Die narrative Integration und der Film »FALSCHES SCHAM« 169	
2.5. Filmtechniken der Emotionalisierung	174
Die Relevanz der Konversionsnarrative 175 – Die Bedeutung der Real- und Großaufnahmen 179	

2.6. Sexualaufklärung transnational	185
Die Etablierung einer transnationalen Zirkulation von Aufklärungsfilmen 186 – »FALSCHER SCHAM« und die Resonanz in den USA 190	
2.7. Ausblick	193
 3. Die »emotionale Auftriebswirkung« des Films im Nationalsozialismus	 195
3.1. Filme und Filmschaffen unter den Nationalsozialisten: Filmvisionen und »Gleichschaltung«	197
Der Umbau des Filmwesens 197 – Die Entwicklungen des Lehr- und Kulturfilms und berufliche Karrieren 205 – Die Neuformierung der internationalen Filmkontakte 209 – Filmforschung: von der »Konfektionierung der menschlichen Gefühle« zur »Auftriebswirkung« 211	
3.2. Die Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten und die Militarisierung der männlichen Sexualität	216
Sexualität und Sexualkrankheiten: Maßnahmen zur Bekämpfung 216 – Erste Medien zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten 219 – Die Neuentdeckung der männlichen Sexualität und ihre Militarisierung 224	
3.3. Das Kino für Soldaten – »EIN WORT VON MANN ZU MANN« . . .	229
Zur Etablierung des Frontkinos 231 – »EIN WORT VON MANN ZU MANN« und die Relevanz von Vertrauen 234	
3.4. Die nationalsozialistische Medialisierung des Emotionalen im internationalen Kontext	242
Filme für Soldaten in Frankreich 242 – Filme für Soldaten in den USA 245	
3.5. Ausblick	253
 4. Die Renaissance der Gefühle in der Besatzungszeit	 255
4.1. Beschämende Bilder? Filmischer Neuaufbau und die »atrocity«-Filme	255
Der Aufbau einer filmischen Infrastruktur unter den Alliierten 255 – Der Einsatz der »atrocity«-Filme und die Bedeutung der Scham 260	

4.2. Die Geschlechtskrankheiten in den Besatzungszonen	264
Der Aufbau des Gesundheitswesens und die Bedeutung der Geschlechtskrankheiten 264 – Strategien zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten in der sowjetischen Besatzungszone 267 – Strategien zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten in den westlichen Besatzungszonen 270	
4.3. Der Einsatz von Aufklärungsfilmen – »STRASSENBEKANNTSCHAFT«	271
Die ersten Filme zur Bekämpfung von Krankheiten in der Nachkriegszeit 271 – Eine Reprise als erster Sexualaufklärungsfilm: »FIGHT SYPHILIS« 274 – Die erste Neuproduktion: »REAKTION: POSITIV« 276 – Ein Film zirkuliert in allen Besatzungszonen: »STRASSENBEKANNTSCHAFT« 279	
4.4. Ausblick	289
 5. Von der Scham zur Empathie. Anleitung zur Selbstführung in der Bundesrepublik Deutschland	 293
5.1. Geschlechtskrankheiten, filmische und gesundheitserzieherische Infrastrukturen in der frühen Bundesrepublik	294
»Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen«: (verdeckte) Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten 294 – Der Aufbau der Gesundheitsaufklärung in der BRD: vom Gesundheitsmuseum zur BZgA 302 – Zur Relevanz des Kinos und der Einführung der Freiwilligen Selbstkontrolle 310 – Die Entwicklung der Zuschauerforschung 316	
5.2. Die (filmische) Neubewertung von Sexualität und Emotionen ab Mitte der 1950er Jahre	323
Vermessung und Vermarktung der Sexualität bis zu den beginnenden 1960er Jahren 323 – Der Film »HELGA« und die neue Bedeutung der Gefühle in den 1960er Jahren 329 – Sexualerziehung und Angst vor der Angst in den 1970er Jahren: »Kolle«-Filme und »SCHULMÄDCHEN-REPORTE« 343 – »BE-TRIFFT SEXUALITÄT« und der Ansatz der »positiven Psychologie« im nationalen und internationalen Kontext 347 – Konzeptionelle Neuorientierungen in der internationalen Gesundheitspolitik und die Rolle der BZgA 355	
5.3. Filmische Anleitung zur Selbstführung in Zeiten von AIDS	357
Die Entdeckung von und die Angst vor AIDS in den 1980er Jahren 357 – Die multimediale Kampagne der BZgA zur Bekämpfung von AIDS 363 – Filme zur Bekämpfung von AIDS und die Regulierung der Emotionen 365	

6. Von der Scham zur Lust?

Sexualerziehung im Sozialismus der DDR

371

- 6.1. Die Bedeutung der Filmproduktion in der DDR
und die Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten 371
Der Status der Filme: die DEFA und das Hygiene-Museum in Dres-
den 371 – Geschlechtskrankheiten bis zum Beginn der 1980er Jahre: Perso-
nenkreise, Gesetze und Einrichtungen 375
- 6.2. Die (Sexual-)Erziehung der Jugend als politisches (Film-)Projekt
ab den späten 1950er Jahren 381
Die Erziehung zur »sozialistischen Persönlichkeit« 381 – Erziehung als Ge-
fühlserziehung: Oelschlägels Serie »BEZIEHUNGEN ZWISCHEN JUNGEN
UND MÄDCHEN« 388
- 6.3. Das Netzwerk der Jugendforschung
und die Kontrolle der Emotionen 406
Das Zentralinstitut für Jugendforschung und die Erforschung der jungen Er-
wachsenen 406 – Zentrale Akteure des ZIJ und der Sexualaufklärungsfilme
in den 1980er Jahren 411
- 6.4. Filmische Narrative der Gesundheitserziehung und die Bedeutung
der Emotionen in den 1980er Jahren 416
Die Neuproduktion von Geschlechtskrankheitsfilmen 416 – Jugendfor-
schung und die Filmproduktion zur Sexualaufklärung 424 – AIDS in der
DDR – der Film »LIEBE OHNE ANGST« 435

Schluss

446

Zur Formierung einer (internationalen) Mediengesellschaft 446 – Zur Ver-
wissenschaftlichung des Medialen 448 – Zum Aufstieg der positiven Emo-
tionen 450 – Zur Entwicklung von einer Wissens- zu einer Emotionsgesell-
schaft 452 – Zur Relevanz des Individuums und zur Erziehung zur
Selbstkontrolle 454 – Zur (Vor-)Sorge um den (sexuell) gesunden Kör-
per 456 – Ausblick: Von »Gib AIDS keine Chance« zu »LIEBESLEBEN« 458

Anhang

Archive	461
Filmographie	461
Zeitschriften, Tages- und Wochenzeitungen	465
Gedruckte Quellen.	467
Literatur.	495
Filmbeschreibungen/Gedichtzitat	526
Bildnachweis	526
Dank	528
Register	531

Einleitung

Von Filmen über Syphilis bis AIDS/HIV

Im Jahr 1990 lief in Deutschland der zweiminütige Kurzfilm »SUPERMARKT«. Als Teil der 1987 gestarteten Aufklärungskampagne »Gib Aids keine Chance« der Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung wurde er unzählige Male als Vorspann für abendfüllende Kinofilme oder Fernsehsendungen geschaltet. Dabei erregte er außergewöhnliche Aufmerksamkeit und Zuspruch, präsentierte er doch den bekannten und für seine markanten Kommentare geschätzten Moderator und Schauspieler Ingolf Lück – als in Verlegenheit befindlich. Der Spot zeigt die damals etwa dreißigjährige Film- und Fernsehgröße beim privaten Einkauf im Supermarkt: Neben Kaviar und französischem Baguette wählt Lück noch eine Packung bunter Kondome, die er unter den Augen einer hinter ihm stehenden älteren Frau schamhaft auf dem Fließband unter dem Gemüse versteckt. Die stark geschminkte Kassiererin mit gefärbtem Haar kennt jedoch nicht den aktuellen Preis des Verhütungsmittels und ruft daher im Kölschen Jargon lautstark zu einer Kollegin: »Tina, wat kosten die Kondome?« Ob der öffentlichen Nennung des Wortes »Kondome« friert das Bild ein, alle Blicke sind auf Lück gerichtet, der peinlich berührt nur noch schluckt. Da löst die entspannte Antwort »3,99« seitens einer ebenfalls an der Kasse stehenden schönen jungen Frau mit blonden Haaren die Starre wieder auf und der Film findet seinen Höhepunkt in dem Konter der älteren Dame: »Nein, 2,99. Die sind im Sonderangebot!« Nach einem immer noch verlegenen, aber zustimmenden Lächeln von Lück, endet der Film mit einem verschmitzten Blick der abgehenden blonden Frau und einer kommentierenden Off-Stimme: »Kondome schützen«.

Die Botschaft des Films, das zu vermittelnde Wissen und die verhandelten Emotionen sind offensichtlich: Der wirksamste Schutz vor einer Ansteckung mit der Immunkrankheit AIDS ist die Nutzung von Kondomen beim Sexualakt. Zugleich ist dieses Handeln ein selbstverständlicher Teil eines Gesundheitsverständnisses, das keiner Scham mehr bedarf. Dabei steht Ingolf Lück exemplarisch für den angestrebten lässigen und jugendlichen Tonfall, mit dem der humorvoll pointierte Wissenstransfer verknüpft ist. Zudem markiert »SUPERMARKT« den Beginn einer bis heute gängigen und in der Werbung weitverbreiteten Praxis der Gesundheitsaufklärung: die Einbindung von öffentlich bekannten und beliebten Persönlichkeiten als Mediatoren der Gesundheitsbotschaft. Damit reihte sich dieser Spot in eine Gesundheitsvorsorge der späten Nachkriegszeit ein, die in der Bundesrepublik Deutschland verstärkt seit den späten 1970er Jahren einen altersgerechten und auch humorvollen Umgang mit sexualmedizinischen Themen gefordert hatte. Filme wie »SUPER-

MARKT« waren als wichtiger Teil von Aufklärungskampagnen in die zeitgenössische Gesundheitspolitik integriert. Vor allem an dem Prinzip des »Lebensweisen-Modells« orientiert, sollten sie ein »optimistisches Lebensgefühl« und »Lebensfreude« verbreiten.¹ Leitgedanke war, Körperwissen zu vermitteln, ohne den Körper explizit (in seiner Verwundbarkeit) vorzuführen. So sollten indifferente Ängste und Schamgefühle bezüglich Sexuallykrankheiten wie AIDS abgebaut werden. Dieser neue, empathische didaktische Gestus war Teil der präventiven Gesundheitspolitik,² die dem Individuum mit seinen persönlichen Erfahrungen und Gefühlen gerecht zu werden suchte, dieses aber zugleich in die Pflicht nahm, ein gesundes Leben zu führen. Ulrich Bröckling hat dieses wechselseitige Prinzip treffend als ein »Regime der freiwilligen Selbstkontrolle« bezeichnet.³

Blicken wir hingegen auf die frühen Filme zur Sexuaufklärung beziehungsweise zur Verhinderung einer Syphiliserkrankung aus dem Ersten Weltkrieg oder der Weimarer Republik, so zeigt sich ein gänzlich anderes Bild. Hier wurden primär degenerierte Körperteile in Großformat, animierte Krankheitsausbreitungen im Körper sowie Statistiken über Todesraten in Gesellschaften präsentiert. Entsprechend den damaligen Leitlinien zur Gesundheitspolitik sollten die hauptsächlichen Adressaten, die Soldaten und die städtische Bevölkerung, nicht nur informiert, sondern auch mit einem Gefühl berührt werden, der Angst. Gleichzeitig wurde ein weiteres Leitmotiv angeschlagen: Nur die Medizin, mit ihrem aus der Forschung stammenden Wissen, könnte das Überleben sichern. Dabei ging es weniger um das Individuum und seine gesundheitliche Entwicklung, als um die Gesellschaft als Ganzes. Exemplarisch seien hierfür die französische Produktion »LÉSIONS CUTANÉES ET VÉNÉRIENNES: SERVICE DR. CARLE« (1918) angeführt, in der zahlreiche Großaufnahmen die Krankheitsfolgen visualisieren, und der 1942 für amerikanische Soldaten gedrehte Film »FIGHT SYPHILIS«, der nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges auch der deutschen Bevölkerung in den westlichen Besatzungszonen vorgeführt wurde. In diesem betont das Voice-over die weitreichenden Folgen der Geschlechtskrankheiten für die Gesellschaft, die nur durch einen »Kampf mit Wissen« besiegt werden könnten.

Alle bislang genannten Filme sind Teile von Aufklärungskampagnen zur Krankheitsprävention. Diese ist aufgrund ihrer weitreichenden Wirksamkeit als eine

1 Elisabeth Pott, *Gesund in der Gesellschaft – Information der Bevölkerung heute: Aufgaben und Konzepte des Bundeszentrale für gesundheitliche Aufklärung*, in: Sigrid Stöckel/Ulla Walter (Hg.), *Prävention im 20. Jahrhundert: Historische Grundlagen und aktuelle Entwicklungen in Deutschland*, Weinheim/München 2002, S. 204–217, hier S. 205 f.

2 Zur Konjunktur des Gefühls der Empathie in der Nachkriegszeit im sogenannten »humanitären Zeitalter« siehe Ute Frevert/Tania Singer, *Empathie und ihre Blockaden: Über soziale Emotionen*, in: Tobias Bonhoeffer/Peter Gruss (Hg.), *Zukunft Gehirn: Neue Erkenntnisse, neue Herausforderungen*, München 2011, S. 121–146, hier S. 131 f.

3 Ulrich Bröckling, *Vorbeugen ist besser ... Zur Soziologie der Prävention*, in: *Behemoth: A Journal on Civilisation*, Jg. 1, Nr. 1, 2008, S. 38–48, hier S. 46.

»grundlegende Sozial- und Kulturtechnik der Moderne« bezeichnet worden.⁴ Sie geht mit der Vorstellung einher, dass Wissen einer entsprechenden Vermittlung bedarf, um wirksam werden zu können. Hierfür schienen und scheinen Medien und insbesondere Filme besonders geeignet. Der damit angedeutete Wandel in den Konzepten des Wissens und der Emotionen, seiner visuellen Repräsentation und seiner Vermittlung im 20. Jahrhundert erklärt sich dabei nicht selbstredend. Vielmehr wird das Buch zeigen, wie sich im Corpus des Sexualaufklärungsfilms weitreichende gesellschaftliche und wissen(schafts)historische Entwicklungen verdichtet haben, die über eine medizinhistorische Relevanz weit hinausgehen. Denn die den Filmen jeweils zugrunde liegende Vorstellung, Subjekte mit Wissen und Gefühlen zu steuern, ermöglicht konkrete Einblicke in die Formierung und Etablierung einer Mediengesellschaft des 20. Jahrhunderts. Diese verlief grenzüberschreitend. Entsprechend verfolgt dieses Buch die Geschichte des deutschen Sexualaufklärungsfilms (einschließlich eines deutsch-deutschen Vergleiches) in einer verflechtungsgeschichtlichen Perspektive, die transnationale und internationale Entwicklungen insbesondere aus Frankreich und den USA einbezieht.

Die meisten erhaltenen Sexualaufklärungsfilme beschäftigen sich mit sexuell übertragbaren Krankheiten. So wurden sie bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein als sozialhygienische Medien beschrieben und als Prävention verstanden: Ihre Vorführung sollte eine Ansteckung und eine Verbreitung von Geschlechtskrankheiten verhindern. Sie führten einen adäquaten Umgang mit diesen Krankheiten vor und ermahnten, falls notwendig zu einer Verhaltensänderung. In Wort und Bild warnten sie vor ungeschütztem Geschlechtsverkehr und »leichtfertigen« sexuellen Kontakten, u. a. mit Prostituierten. Beides wurde in zumeist fiktiven Szenen auch angedeutet. Damit klärten sie nicht nur über Geschlechtskrankheiten auf, sondern waren stets auch eine Verhandlung von sexuellem Verhalten. Insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts waren zahlreiche Produktionen, wie beispielsweise »ES WERDE LICHT!«, gerade deshalb so erfolgreich und umstritten, weil sie Sexualität thematisierten, in visueller Form konkretisierten – und damit möglicherweise auch als sexuell stimulierend empfunden wurden. Die vielfältigen Protestformen, die sich in Zensurbestimmungen, Filmverrissen, Beschwerdebriefen oder sogar in körperlichen Reaktionen (wie Ohnmacht) zeigen konnten, unterstreichen, dass zeitgenössische Akteure in den Filmen mehr sahen als »nur« eine Aufklärung über venerische Erkrankungen. Oder anders gesagt: Im Zeitalter der Ge-

4 Martin Lengwiler/Jeannette Madarász, Präventionspolitik als Kulturgeschichte der Gesundheitspolitik, in: Martin Lengwiler/Jeannette Madarász (Hg.), *Das präventive Selbst: Eine Kulturgeschichte moderner Gesundheitspolitik*, Bielefeld 2010, S. 11–30. Durch Arbeiten von Ulrich Bröckling wissen wir, dass präventive Maßnahmen sich trotz ihres Wandels über die Jahrzehnte als Versuch beschreiben lassen, die Kontingenz der Zukunft zu bewältigen: Prävention normalisiert, individualisiert, ist an Macht wie auch Kosten-Nutzen-Kalküle gebunden und ist in seinem Bezug auf Risiken und deren Vermeidung unendlich. Siehe dazu: Bröckling, *Vorbeugen ist besser*.

schlechtskrankheiten zeigten diese Produktionen, (auch über Negationen) Möglichkeitsformen von Sexualität in bewegten Bildern auf. Auch sie waren also eine Anleitung dazu, wie Sex korrekt zu erfolgen hatte.

Der Corpus der Sexualaufklärungsfilme besteht jedoch nicht nur aus Filmen über Geschlechtskrankheiten. Auch Filme, die sich insbesondere mit Fragen der Reproduktion und Sexualität beschäftigen, haben die Vorstellung von Sexualität und ihren möglichen Krankheiten geprägt. Dazu gehören Filme wie »FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK« (D 1930), »SAGST DU’S DEINEM KINDE« (DDR 1963) oder »HELGA – VOM WERDEN DES MENSCHLICHEN LEBENS« (BRD 1967). Entsprechend werden im Folgenden, um die Elastizität des Corpus-Begriffs deutlich zu machen, Bezeichnungen wie Filme über Geschlechtskrankheiten, Filme zur Reproduktion und Sexualität sowie der Sammelbegriff der Sexualaufklärungsfilme verwendet.

Jedenfalls lassen sich Sexualaufklärungsfilme, die sich im Themenfeld von den Sexuallykrankheiten bis hin zum (gesunden) Sexualleben bewegen, im gesamten 20. Jahrhundert nachweisen. Dieses Buch versteht darunter immer Filme, deren Auftraggeber von gesundheitsorientierten Vereinen, sozialreformerischen Gruppen bis hin zu staatlichen Institutionen reichen und denen jeweils ein expliziter Bildungsauftrag eingeschrieben ist, womit sie sich von fiktionalen Unterhaltungsfilmen unterscheiden. Sie haben einen didaktischen und erzieherischen Gestus, der jeweils eine Veränderung und Optimierung des Umgangs des Zuschauers mit seinem Körper beabsichtigt. Sie sind also bereits von »ihrem Selbstverständnis« Techniken zur Steuerung von Subjekten und zielen darauf ab, Einstellung, Verhalten und Handeln ganzer Gesellschaften zu verändern. Damit sind sie politische Projekte der variierenden Auftraggeber.

Dabei haben sich die Vorstellungen und das Verständnis von Körpern, ihre Bedeutung für das Individuum und die Gesellschaft, ihre Potentiale und ihre Gefährdungen ohne Zweifel im Verlauf des 20. Jahrhunderts verändert. Dieser Wandel mit seinen Kontinuitäten und Brüchen lässt sich in dem hier herangezogenen Corpus von Aufklärungsfilmen deutlich im zeitlichen Verlauf zeigen.

Tatsächlich ist die Darstellung und die Vorführung des »richtigen« oder »falschen« Sexuallebens samt ihren möglichen drastischen Folgen, den Sexuallykrankheiten, die zentrale Arena, in der das Selbst und körperliche Selbstverhältnisse (neu) verhandelt werden.⁵ In Anlehnung an die scripting theory von Simon/Gagnon lassen sie sich darüber hinaus auch als »Agenten von Skripten des performativen Einübens von Sexualität« lesen, wie Lutz Sauerteig ausgeführt hat.⁶ Demnach können

5 Michel Foucault, Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit, Band 1, Frankfurt am Main 1983; Michel Foucault, Der Gebrauch der Lüste: Sexualität und Wahrheit, Band 2, Frankfurt am Main 1989; Michel Foucault, Die Sorge um sich: Sexualität und Wahrheit, Band 3, Frankfurt am Main 1989.

6 Lutz Sauerteig, »Wie soll ich es nur anstellen, ohne etwas falsch zu machen?« Der Rat der Bravo in Sachen Sex in den sechziger und siebziger Jahren, in: Peter-Paul Bänziger u. a. (Hg.), Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen, Berlin 2010,

sie nicht nur als Vorlage für die Einübung von Sexualität, sondern auch als Medium der Konstruktion des Sozio-Sexuellen verstanden werden.

Gleichzeitig werden, wie bereits anhand der obigen Beispiele angedeutet, in der Geschichte der Sexualaufklärungsfilme immer wieder Emotionen thematisiert und dies nicht nur in den Filmen selber, sondern auch in weiteren Zusammenhängen und (wissenschaftlichen) Betrachtungen: Wenn im Lichtspielgesetz von 1920, dem auch die Aufklärungsfilme unterlagen, von einer »Überreizung der Phantasie« die Rede ist, wenn derartige Filme für den französischen Filmregisseur Jean Benoît-Lévy die »Herzen und Gefühle« ansprechen sollen⁷, wenn Filme Titel tragen wie »FALSCHES SCHAM« (D 1925/6) oder »LIEBE OHNE ANGST« (DDR 1989), wenn in dem Film »FEIND IM BLUT« (D/CH 1931) die Repräsentation einer Syphilis durch eine Moulage aufgrund der möglichen Erzeugung von Angst zensiert wird, wenn Filmtheoretiker wie Hugo Münsterberg oder Wsewolod I. Pudowkin die Filmtechnik der Montage als zentral für die Adressierung von Emotionen verstehen, wenn ein Publikum die Vorführung eines Aufklärungsfilms kreischend verlässt oder wenn die Gefühle der Zuschauer beim Betrachten eines Films wissenschaftlich untersucht werden – dann wird die Relevanz von Emotionen skizzenhaft deutlich. In diesem Sinne erscheint es notwendig, Sexualaufklärungsfilme nicht nur als »sexuelle«, sondern auch als »emotionale Skripte« zu verstehen, als Instrumente für das performative Einüben von Emotionen. Es gilt zu klären, welche Bedeutung diese »Skripte« für das körperliche Selbst eines modernen Subjektes hatten.

Vor diesem Hintergrund geht das Buch auch der Frage nach dem Verhältnis von Wissen und Emotionen in einer langen zeitlichen Perspektive nach: Welches Wissen (über den Körper und seine Krankheiten) wurde in diesen Filmen produziert und vermittelt? In welcher Weise wurden Emotionen für dieses Wissen, seine Produktion und Vermittlung als relevant betrachtet, welche Funktion wurde den Emotionen also zugeschrieben, eine normative, regulative oder motivierende? Wie schrieben sich in diese Bildung mit Gefühl Theorien und Konzepte aus den Wissenschaften der Medizin, Psychologie, Pädagogik und der Filmtheorie ein? Und in welcher Weise spielten hierfür internationale Entwicklungen in der Geschichte dieser Filme und in den relevanten Wissenschaften eine Rolle?

Eine solche Historisierung setzt voraus, Themenfelder zu öffnen, die in der bisherigen Historiographie dieser Filme weitestgehend unberücksichtigt geblieben sind: entsprechende filmische Entwicklungen in Frankreich und den USA, die Geschichten der medizinischen Krankheits- und Präventionskonzepte, von der frühen Experimentalpsychologie bis zur Medienpsychologie, von der Pädagogik bis zu filmtheo-

S. 123-158, hier 124f. Zu den »sexual scripts« siehe: William Simon/John H. Gagnon, *Sexual Scripts: Permanence and Change*, in: *Archives of Sexual Behavior*, Jg. 15, Nr. 2, 1986, S. 97-120.

⁷ Siehe Jean Benoît-Lévy, *Opinions d'un réalisateur de films*, in: *Revue internationale du cinéma éducateur*, Jg. 2, Nr. 7/8, Juli/August 1930, S. 1034-1038.

retischen und -pädagogischen Ansätzen, von den zahlreichen nationalen Gesundheitsinstitutionen bis zu der einen Weltgesundheitsbehörde (WHO).

Zur »Infrastruktur« der Sexuaufklärungsfilme: von der Klinik ins internationale Kino

Dieses Buch spürt dem Sexuaufklärungsfilm in seinen nationalen und internationalen »Infrastrukturen« nach.⁸ Teil derselben ist, dass sich der Begriff des jeweils zu adressierenden Publikums wandelte. Die sich in der Zeit des Ersten Weltkrieges stark ausbreitenden Sexuallykrankheiten der Gonorrhö und Syphilis mobilisierten die Regierungen und das Militär der kriegsbeteiligten Länder zum Kampf auch gegen diese »Feinde«, hier zumeist durch Aufklärungskampagnen. In den USA, Frankreich und im Deutschen Reich entstanden Filme, die in Kinoeinrichtungen der jeweiligen »Heimatfront« der allgemeinen Öffentlichkeit gezeigt wurden, beispielsweise die deutsche Produktion »ES WERDE LICHT!« (die ein Kassenerfolg wurde).⁹ Neben die erwachsene Zivilbevölkerung trat in dieser Kriegszeit als weitere Zielgruppe die der Soldaten. Filme wie der französische Aufklärungsfilm »ON DOIT LE DIRE« (F 1918) oder der bereits erwähnte »LÉSIONS CUTANÉES ET VÉNÉRIENNES: SERVICE DR. CARLE« wurden in militärischen Einrichtungen vorgeführt. In der Zwischenkriegszeit etablierte sich der Aufklärungsfilm als Kinoereignis, zumeist für ein zahlendes, oft städtisches Publikum in Deutschland, Frankreich und den USA, vorgeführt als abendfüllender Film oder als Beiprogramm. Dieser Kontext entsprach einem Verständnis von Filmen als neuer urbaner Technik der Massenkultur, die von Zeitgenossen wie Oswald Spengler, Martin Heidegger, Bertolt Brecht oder Walter Benjamin mit unterschiedlichen Vorzeichen intensiv diskutiert wurde. Bis in die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts hinein wurden darüber hinaus auch Räume der Belehrung in dörflichen Strukturen mobilisiert, also Turnhallen, Gemeindesäle oder Marktplätze. Gerade das ländliche Publikum galt lange Zeit als besonders empfänglich für filmische Botschaften, da man annahm, dass es wegen der geringeren Kinoerfahrung wie auch den reduzierteren Sinneseindrücken unmittelbarer als eine

8 Susan Leigh Star, *Infrastructure and Ethnographic Practice: Working on the Fringes*, in: *Scandinavian Journal of Information Systems*, Jg. 14, Nr. 2, 2002, S. 107-122. Star fordert in diesem Text programmatisch dazu auf, die tiefen sozialen Strukturen von Information und Informationssystemen zu dekonstruieren und offenzulegen, um die Produktion des Wissens in ihren Potentialen und Grenzen deutlicher zu verstehen.

9 Der österreichische Regisseur Richard Oswald drehte diese Serie. Siehe dazu: Jeanpaul Goergen, *Ein ganzer Kerl: Richard Oswald im Spiegel der Kritik 1914-1929*, in: Jürgen Kasten/Armin Loacker (Hg.), *Richard Oswald: Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*, Wien 2005, S. 247-316; Jürgen Kasten, *Dramatische Instinkte und das Spektakel der Aufklärung: Richard Oswalds Filme der 10er Jahre*, in: Jürgen Kasten/Armin Loacker (Hg.), *Richard Oswald: Kino zwischen Spektakel, Aufklärung und Unterhaltung*, Wien 2005, S. 15-140.

städtische Bevölkerung auf das Gesehene reagieren würde. Als Sinnbild dieser Mobilität der Aufführungsorte können sogenannte Filmwagen gelten. Diese wurden erstmals in Frankreich am Ende des Ersten Weltkrieges eingesetzt, sind aber bis in die 1950er Jahre auch in Deutschland nachweisbar. Es waren Autos oder Lastkraftwagen, die mit einer Filmvorführtechnik, dem Film selbst und einem Fahrer, Filmvorführer und -erklärer ausgestattet waren: immer bereit, temporär eine kinoähnliche Situation zu kreieren. Weitere Orte der Filmbelehrung, die ein spezifisches Publikum generierten, waren Schulen. Insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurden die Möglichkeiten des Films umfassend als Erziehungsmittel für die Jugend diskutiert. Dementsprechend wurden auch solche zur Sexualaufklärung oftmals nicht nur Erwachsenen, sondern zugleich auch dieser vorgeführt.

Für das Verständnis der komplexen und facettenreichen Geschichte der »Infrastrukturen« des Sexualaufklärungsfilms sind aber nicht nur die sich wandelnden Adressaten relevant, sondern auch die jeweilige genealogische Herkunft der Filme. Diese begann hier regelmäßig nicht am Set und schon gar nicht erst mit der Vorführung im Kino, sondern viel früher, in der Klinik und medizinischen Forschung. Die Wissenschaft, so wird das Buch zeigen, war stets der visuelle und epistemologische Referenzrahmen der hier verhandelten Filme, einerseits weil durch die Verdeutlichung positive Effekte in der Wissensvermittlung und in der Adressierung der Emotionen erhofft wurden, andererseits weil wissenschaftliche Erkenntnisse oftmals bestimmte Aufklärungsweisen auslösten. Dies verdeutlicht ein kurzer Blick in die Wissenschaftsgeschichte: In den letzten beiden Dekaden des 19. Jahrhunderts hatten die seriellen chrono-photographischen Bewegungsaufnahmen von Eadweard Muybridge (1830-1904)¹⁰ und Étienne-Jules Marey (1830-1904) die Potentiale von Visualisierungsverfahren für die Wissenschaften deutlich gemacht.¹¹ So wurde, bereits kurz nach der Erfindung des »Kinematographen« durch die Brüder Lumière im Jahr 1895, auch der Film von zahlreichen Medizinerinnen in den USA sowie europäischen Ländern in ihre Forschung und Lehre einbezogen.¹² Denn nun schien Realität neu

10 Rebecca Solnit, *River of Shadows: Eadweard Muybridge and the Technological Wild West*, New York 2003.

11 François Dagognet/Étienne-Jules Marey: *La passion de la trace*, Paris 1987; Martha Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey 1830-1904*, Chicago 1994; Thierry Lefebvre, *La chair et le celluloïd: Le cinéma chirurgical du docteur Doyen*, Brionne 2004; Dominique de Font-Réaulx/Thierry Lefebvre/Laurent Mannoni (Hg.), *EJ Marey: Actes du Colloque du Centenaire*, Paris 2006.

12 Um die Jahrhundertwende hatte die Medizin das Medium nicht nur in ihre Arbeit integriert, sondern war zugleich auch an der technischen Weiterentwicklung beteiligt wie z. B. der Berliner Chirurg Alexander von Rothe, der die Aufnahmen von Operationen mit einem neukonstruierten Apparat (»Rothsche Apparat«) revolutionierte: Die Kamera war zugleich Scheinwerfer und direkt über dem OP-Tisch positioniert. Siehe dazu Ursula von Keitz, *Im Schatten des Gesetzes: Schwangerschaftskonflikt und Reproduktion im deutschsprachigen Film 1918-*

beschreibbar zu werden.¹³ So eröffnete z.B. die Röntgenkinematographie, wie sie der Radiologe John Macintyre von Gliedmaßen und aktiven Organen im Jahr 1897 in Glasgow vorführte, neue Blicke in den Körper.¹⁴ Im selben Jahr wurden Aufnahmen von sich bewegenden Bakterien oder die eines schlagenden Hundeherzens von Ludwig Braun sowie solche von Patienten mit Bewegungsdysfunktionen vom Neurologen Paul Schuster bei einem Treffen der »Society of German Scientists and Physicians« gezeigt.¹⁵ Generell wurde nun besonders die Möglichkeit geschätzt, Aufnahmen wiederholt betrachten zu können; Techniken wie die der Zeitraffung und -dehnung ermöglichten ein serielles Schauen.¹⁶ Einige Wissenschaftler sahen in dieser Intervention in die Zeit eine Befreiung von den Schwierigkeiten, die es mit den bisherigen lebendigen »Anschauungspersonen« gegeben hatte sowie generell

1933, Marburg 2005, S. 125. Sowie: C. Thomalla, Die aseptische Kinematographie des blutigen Eingriffs, in: Die Kintotechnik, Jg. 1, Nr. 3, 1919, S. 14-16.

- 13 Zum Wissenschaftsfilm siehe v.a. die Arbeit von Hannah Landecker: Hannah Landecker, Microcinematography and the History of Science and Film, in: Isis, Jg. 97, Nr. 1, März 2006, S. 121-132; Christopher M. Kelty/Hannah Landecker, A Theory of Animation: Cells, Film and L-Systems, in: Grey Room, Nr. 17, Herbst 2004, S. 30-63; Hannah Landecker, The Lewis Films: Tissue Culture and »Living Anatomy«, 1919-1940, in: Jane Maienschein/Marie Glitz/Garland E. Allan (Hg.), Centennial History of the Carnegie Institution of Washington, Bd. 5: The Department of Embryology, Cambridge 2004, S. 117-144; Hannah Landecker, Seeing Things: From Microcinematography to Live Cell Imaging, in: Nature Methods, Jg. 6, Nr. 10, 2009, S. 707-709; Hannah Landecker, Cellular Features: Microcinematography and Film Theory, in: Critical Inquiry, Jg. 31, Nr. 4, Sommer 2005, S. 903-937; Hannah Landecker, The Life of Movement: From Microcinematography to Live-Cell Imaging, in: Journal of Visual Culture, Jg. 11, Nr. 3, 2012, S. 378-399; Hannah Landecker, Creeping, Drinking, Dying: The Cinematic Portal and the Microscopic World of the Twentieth-Century Cell, in: Science in Context, Jg. 24, Nr. 3, 2011, S. 381-416. Sowie: Oliver Gaycken, Devices of Curiosity: Early Cinema and Popular Science, New York 2015; Scott Curtis, Managing Modernity: Art, Science, and Early Cinema in Germany, New York 2015; Duncan Wilson, Tissue Culture in Science and Society: The Public Life of a Biological Technique in Twentieth Century Britain, Basingstoke 2011; David Cantor, The Definition of Radiobiology: The Medical Research Council's Support for Research into the Biological Effects of Radiation in Britain, 1919-1939, Diss., University of Lancaster, 1987.
- 14 Siehe dazu: Anonym, Roentgen Cinematography, in: British Medical Journal, Jg. 2, Nr. 2603, 19. November 1910, S. 1645. Sowie: Lisa Cartwright, Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture, Minneapolis 1995; Lisa Cartwright, Women, X-rays, and the Public Culture of Prophylactic Imaging, in: Camera Obscura, Jg. 10, Nr. 2 (29), Mai 1992, S. 18-54.
- 15 Entsprechendes Material stellte auch der Wissenschaftler Gheorge Marinesco aus Rumänien im Jahr 1898 in Paris vor. Ute Holl, Neuropathologie als filmische Inszenierung, in: Martina Heßler (Hg.), Konstruierte Sichtbarkeiten: Wissenschafts- und Technikbilder seit der Frühen Neuzeit, München 2006, S. 217-240, hier S. 221f.
- 16 Insofern wurden nicht nur filmische Aufnahmen als ein neues Aufschreibe- und Visualisierungssystem in die medizinische Forschung integriert, sondern umfassend mit Aufnahmeverfahren und Filmtechniken experimentiert.

mit denen der direkten Beobachtung.¹⁷ So wurden Filmaufnahmen ein wichtiges Aufnahmeverfahren der Neurologie.¹⁸ Die Potentiale der Mikrokinematographie wurden zunächst vom Biologen des Marey-Institutes in Paris, Julius Reis, um 1907 erkannt und in der Folge vor allem von Jean Comandon weiterentwickelt.¹⁹ Mit diesem Aufnahmeverfahren konnten nun Parasiten im Gewebe oder Organismen im Blut sichtbar und studierbar gemacht werden, unter anderem 1908 erstmals der Syphilis-Erreger »Spirochaete«.

Doch die Geschichte des Films in der medizinischen Forschung war keine durchgängige Erfolgsgeschichte. Während einige Wissenschaftler wie der Franzose Eugène Louis Doyen oder der Berliner Robert Kutner mit diesem Medium euphorische Visionen verbanden²⁰, kritisierten oder ignorierten es andere Forscher. Diese

- 17 Siehe: Georg Michael, Medizin und Kinematographie, in: Tägliche Rundschau, Berlin, 23. Oktober 1926; Scott Curtis, Dissecting the Medical Training Film, in: Marta Braun u. a. (Hg.), Beyond the Screen: Institutions, Networks and Publics of Early Cinema, New Barnet 2012, S. 161-167. Siehe auch: Berlin: R 86 Nr. 2595; Erich Gutkind, Wunderwerkzeuge, in: Stadt-Anzeiger, Köln, 4. Januar 1927. Siehe zur Klinik als Bühne und den »Problemen« der Inszenierung klinischer Demonstrationen: Rainer Herrn/Alexander Friedland, Die Klinik als Bühne, in: Berichte zur Wissenschaftsgeschichte, Jg. 37, Nr. 4, 2014, S. 309-331.
- 18 In der Folge wurde der Einsatz von Filmen in der Neurologie und Psychiatrie weiter ausgebaut. 1905 präsentierte beispielsweise Walter Greenough Chase in Boston Aufnahmen eines epileptischen Anfalls. Walter G. Chase, The Use of the Biograph in Medicine, in: Boston Medical and Surgical Journal, Jg. 153, Nr. 21, 23. November 1905, S. 571-572. Auch der Psychiater Emil Kraepelin sowie sein Kollege Hans Hennes nutzten Filmmaterial, um Krankheiten ihrer Patienten zu studieren und um sie als Demonstrationsmaterial für die Lehre zu nutzen. Siehe hierzu v. a.: Hans Hennes, Die Kinematographie im Dienste der Neurologie und Psychiatrie, nebst Beschreibungen einiger selteneren Bewegungsstörungen, in: Medizinische Klinik, Jg. 6, Nr. 51, 18. Dezember 1910, S. 2010-2014. Der französische Mediziner Eugène Louis Doyen experimentierte zu Beginn des Jahrhunderts mit der Kamera im Operationssaal, um mit den Aufnahmen medizinische Praktiken zu optimieren. Siehe: BA Berlin, R 86, 2595.
- 19 Zu Comandons Kollegen, die ebenfalls an der Weiterentwicklung der Mikrokinematographie beteiligt waren, gehörten auch: Charles-Émile François-Franck, Louise Chevroton, Fred Viès und Victor Henri. Siehe: Pathé Frères, Microcinematography, in: Nature, Jg. 88, Nr. 2198, 14. Dezember 1911, S. 213-215; Julius Ries, Kinematographie der Befruchtung und Zellteilung, Sonderabdruck aus dem Archiv für mikroskopische Anatomie und Entwicklungsgeschichte (Bd. 74, 1909), Bonn 1909; K. Reicher, Mikrokinematographische Aufnahmen bei Dunkelfeldbeleuchtung und Makrokinematographie, in: Berliner klinische Wochenschrift, Jg. 47, Nr. 11, 14. März 1910, 484-486. Zu Comandon siehe: Jean Comandon, L'ultra-microscope et le cinématographe, in: La presse médicale, Nr. 94, 24. November 1909, S. 841-844. Siehe auch: Gaycken, Devices of Curiosity.
- 20 Das Interesse der medizinischen Profession an derartigen Filmaufnahmen kristallisiert sich in einer von Professor Robert Kutner ausgerufenen Vorführung im Kaiserin-Friedrich-Haus für ärztliche Fortbildung am 22. Februar 1910. Einem staunenden Publikum (darunter auch Robert Koch sowie Vertreter des preußischen Erziehungs- und Kultusministerium) wurden Operationsfilme und Röntgen- und mikrokinematographische Aufnahmen gezeigt. Siehe auch: R. Kutner, Die Bedeutung der Kinematographie für medizinische Forschung und Unterricht so-

Gegenseite zeigt sich exemplarisch in dem Scheitern des Medizinisch-Kinematographischen Universitäts-Institutes, das der Mediziner Alexander von Rothe mit der Unterstützung des preußischen Ministeriums für Erziehung zu Beginn des 20. Jahrhunderts an der medizinischen Abteilung der Berliner Universitätsklinik Charité gegründet hatte. Obwohl in dem Institut Hunderte medizinische Filme für fast alle Bereiche der Medizin von der Psychiatrie, Neurologie bis hin zur Orthopädie, Chirurgie und Gynäkologie hergestellt worden waren, wurde es zu Beginn der 1930er Jahre aufgrund technischer und finanzieller Probleme sowie aufgrund mangelnder Akzeptanz und Resonanz geschlossen.²¹ Dennoch blieb die Kamera für deren Befürworter eine apparative Erweiterung des klinischen Blicks, die neues Wissen generieren konnte,²² solches, das auf der Logik des Visuellen beruhte.²³ Diese vermeintlichen Evidenzen fanden auch Eingang in die hier thematisierten Aufklärungsfilme, und zwar bis in die Nachkriegszeit hinein. Ein Beispiel dafür sind die bereits erwähnten Mikroaufnahmen des Syphilis-Erregers »Spirochaete« von Comandon. Diese wurden nach ihrer wissenschaftlichen Nutzung auch in dem französischen Sexualaufklärungsfilm für Soldaten »ON DOIT LE DIRE« eingesetzt. Hier sollte das Bildmaterial die präsentierten »Fakten« unterstreichen.²⁴

Eine solche Zirkulation der Bilder wie auch die Vorführung der Filme vor verschiedenen Bevölkerungsgruppen (in Stadt und Land, Soldaten an der Front, Ju-

wie für volkshygienische Belehrung, in: Zeitschrift für ärztliche Fortbildung, Jg. 8, 1911, S. 249-251, hier 250.

- 21 Zu von Rotheres Bemühungen zählen auch die Gründung einer Distributionsagentur »Verlag wissenschaftlicher Filme« und die Gründung von Publikationsorganen wie »Medizinische Filmwoche« und »Medizin und Film«. Das Institut wurde 1932 vom Preußischen Ministerium für Erziehung in die »Deutsche Gesellschaft für wissenschaftliche Filme« transformiert. Siehe auch: C. Th[omalla], Das wissenschaftlich-kinematographische Institut des Charité-Krankenhauses, in: Zeitschrift für ärztliche Fortbildung. Jg. 25, Nr. 4, 1928, S. 162 f.
- 22 Landecker, Microcinematography and the History, S. 123; Kirsten Ostherr, Medical Visions: Producing the Patient through Film, Television and Imaging Technologies, New York 2013, S. 3-5.
- 23 Monika Dommann, »Sehen ist sicherer denn Fühlen«: Die Radiographie als Repräsentationstechnologie (1895-1935), in: Bielefelder Graduiertenkolleg Sozialgeschichte (Hg.), Körper macht Geschichte – Geschichte macht Körper: Körpergeschichte als Sozialgeschichte, Bielefeld 1999, S. 299-320. Für die enge Verbindung zwischen der visuellen Repräsentation und der Etablierung der Objektivität als Kategorie der Wissenschaften im 19. Jahrhundert siehe die umfangreichen Arbeiten von Lorraine Daston und Peter Galison, insbesondere: Lorraine Daston/Peter Galison, Objectivity, New York 2007.
- 24 Siehe hierzu: Timothy Boon, Films and the Contestation of Public Health in Interwar Britain, Diss., University of London, 1999; Timothy Boon, Films of Fact: A History of Science in Documentary Films and Television, London 2008. Zum Film »ON DOIT LE DIRE« siehe auch: Christian Bonah, »A Word from Man to Man«: Interwar Venereal Disease Education Films for Military Audiences in France, in: Gesnerus: Swiss Journal of the History of Medicine and Science, Jg. 72, Nr. 1, 2015 (Theme Issue: Screening Sex Hygiene Films in the first Half of the 20th Century), S. 15-39.

gendliche in Schulen) sowie in variierenden nationalen Vorführungskontexten, zeigt die besondere Flexibilität des Mediums. Zur »Infrastruktur« dieser Filme gehört daher auch, dass sie oftmals den publikumsspezifischen Sehgewohnheiten angepasst wurden, beispielsweise durch das Löschen oder Einfügen von Szenen, durch Veränderungen der Montage, durch Umbenennungen von Filmtiteln, Krankheitsbezeichnungen oder Protagonisten. Ein prägnantes Beispiel ist hierfür der Film »FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK« (1930), der sich vornehmlich mit Fragen der Reproduktion beschäftigt.²⁵ Aufgrund der expliziten filmischen Umsetzungen einer Geburt und eines Kaiserschnitts intervenierten katholische Lobbygruppen und Frauenorganisationen. Die massive Kritik führte dazu, dass der Film mehrfach zensiert wurde, Szenen oder Untertitel des Filmes herausgenommen wurden. Dies geschah nach Region variierend. In anderen Fällen wurden zusätzliche Szenen oder Untertitel eingefügt, Namen der Protagonisten oder die Filmtitel selber verändert oder ein Sprecher (und demzufolge Tonaufnahmen) hinzugefügt. In Deutschland (und der Schweiz) wurden Filme zudem für Jugendliche verboten und für Erwachsene mit der Auflage eines wissenschaftlichen Vortrags vor der Aufführung des Films versehen. Solche massiven Veränderungen von Filmen waren nicht selten, vor allem wenn sie Jahre nach der Erstaufführung reaktiviert wurden oder Ländergrenzen überschritten.

»FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK« ist auch ein gutes Beispiel für die transnationale Zirkulation von Aufklärungsfilmen. Von Beginn an war der Film auf eine internationale Vermarktung ausgelegt und wurde dementsprechend in drei Sprachen (Deutsch, Französisch und Italienisch) produziert.²⁶ Entsprechend hatte der Film, nach seiner Uraufführung in Zürich, am 31. März 1930, auch kurze Zeit später in Berlin seine Premiere. Zudem wurde der Film in Österreich und für das französi-

25 Ein Film, der von Lazar Wechsler 1930 produziert wurde und bei dem Eduard Tissé, ein Kollege von Sergei Eisenstein, die Regie führte. Siehe dazu auch: Christian Bonah/David Cantor/Anja Laukötter, Introduction, in: Christian Bonah/David Cantor/Anja Laukötter (Hg.), *Health Education Films in the Twentieth Century*, Rochester 2018, S. 1-40.

26 Siehe: Ursula von Keitz, Eisenstein und die Welt: Schnitte mehrdimensional: Der Fall Frauennot – Frauenglück, in: Münchner Filmzentrum (Hg.), Eisenstein und die Welt: Arbeitsmaterialien zur Filmreihe 1.1.-18.3.1998, München 1999, S. 99-104, hier S. 101. Die Filmtitel variierten: auf Deutsch als »FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK«, auf Französisch als »MISÈRE ET FORTUNE DE LA FEMME«, auf Italienisch als »MISERIA E FELICITÀ DELLA DONNA«. Quellen deuten zudem daraufhin, dass Tissé eine spanische Version mit Namen »NATALIDAD« produzierte, als er 1938 in Mexiko tätig war. Keitz, Eisenstein und die Welt, S. 103. Darüber hinaus gibt es deutliche Hinweise auf eine englische Version »MISERY AND FORTUNE OF WOMEN« für Großbritannien sowie eine für die USA mit dem Titel »WOMEN'S MISERY – WOMEN'S HAPPINESS«. Auch eine brasilianische Version scheint mit dem Titel »MISÉRIA E FORTUNA DE UMA MULHER« existiert zu haben. Die Produktionsjahre der letztgenannten Filme sind nicht bekannt.

sche Publikum in einer veränderten stummen Version gezeigt.²⁷ Die umfangreiche Zirkulations- und Versionengeschichte von »FRAUENNOT – FRAUENGLÜCK« war ein Extremfall, aber auch zahlreiche andere Aufklärungsfilme wurden länderübergreifend vermarktet. Diesen »Infrastrukturen« geht die vorliegende Arbeit in einzelnen Fallstudien nach, wirkten sich doch gerade diese Verflechtungen wieder auf die filmische Gestaltung (die Narrative, die Art der episodenhaften Erzählungen, den Einsatz von Animationen, Diagrammen und Landkarten) aus. Dabei lässt sich das Phänomen der transnationalen Zirkulation nicht ausschließlich über Verkaufsinteressen und -strategien erklären. Auch in den über die Ländergrenzen hinweg geführten Diskursen von Mediziner:innen, Pädagogen, Psycholog:innen und Politikern wurden Potentiale von Aufklärungsfilmen international gedacht – so wie auch der Film generell nicht nur als essentielles Medium der urbanen Massenkultur verstanden wurde, sondern auch als eines mit einer »universellen Sprache«:²⁸ Denn er könne ein weitreichendes, ja sogar globales Publikum emotional ansprechen, indem er an die »einfachen Instinkte«²⁹ appellieren würde.³⁰

Entsprechend gab es auch bis in die frühe Nachkriegszeit hinein zahlreiche Überlegungen, einen internationalen Austausch von Aufklärungsfilmen zu institutionalisieren.³¹ Das 1928 gegründete »Internationale Institut für Lehrfilmwesen des Völkerbundes« in Rom war die erste entsprechende Einrichtung. Zusammen mit der von ihr herausgegebenen Zeitschrift »Internationale Lehrfilmschau«, die in fünf Sprachen erschien, zielte diese Institution darauf, eine internationale Kommunikation

27 Erneute Versuche der Produktionsfirma Praesens-Film AG, den Film 1937/38 mit neuem Filmmaterial unter dem Titel »LE DROIT À LA VIE« in Frankreich zu veröffentlichen, scheiterten an der französischen Zensur. Siehe: Thierry Lefebvre, *Cinéma et discours hygiéniste* (1890-1930), Diss., Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, 1996, S. 234-239. Nicht zuletzt markiert dieser Film den Übergang von der Stumm- in die Tonzeit, sodass zahlreiche Versionen mit und ohne Ton existieren. Keitz, *Im Schatten*, S. 285.

28 Ash, Mitchell G., *Gestalt Psychology in German Culture, 1890-1967: Holism and the Quest for Objectivity*, Cambridge 1995, S. 299.

29 F. von Welsch, *Psychologisches in der Kinematographie*, Zweiter Teil, in: *Kinema*, Jg. 3, Nr. 23, 7. Juni 1913, S. 1-5, hier S. 2.

30 Curt Thomalla, *Hygiene und soziale Medizin im Volksbelehrungsfilm: I. Entwicklung des medizinischen Films von 1918-1922*, in: *Zeitschrift für Medizinalbeamte*, Jg. 35, Nr. 21, 5. November 1922, S. 589-593, hier S. 590.

31 Hier seien als Beispiel die 1919 vom Zentralinstitut für Erziehung und Unterricht vom Preussischen Kultusministerium gegründete »Bildstelle« oder in den USA die American Education Motion Picture Association (1919) und die American Society for Visual Education (1920) genannt. Siehe hierzu: Ursula von Keitz, *Wissen als Film: Zur Entwicklung des Lehr- und Unterrichtsfilms*, in: Klaus Kreimeier/Antje Ehrmann/Jeanpaul Goergen (Hg.), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2: Weimarer Republik 1918-1933, Stuttgart 2005, S. 120-150, hier S. 126 f. Für einen Überblick siehe: Devin Orgeron/Marsha Orgeron/Dan Streible, *A History of Learning with the Lights Off*, in: Devin Orgeron/Marsha Orgeron/Dan Streible (Hg.), *Learning with the Lights Off: Educational Film in the United States*, Oxford u. a. 2012, S. 15-66, hier S. 27 f.

über eine »visual education« zu ermöglichen. Auch diese landes- und sprachübergreifende »Infrastruktur« zeigt sich bei genauerer Analyse als vielschichtiges Werkzeug unterschiedlicher politischer Interessen.

Forschungsperspektiven

Diese Geschichte des Sexualaufklärungsfilms im 20. Jahrhundert knüpft an vier größere Forschungsdiskussionen in der Geschichtsschreibung an, erstens der visuellen Kultur, zweitens der Emotionen, drittens des Wissens und der Wissenschaften und viertens des Körpers und der Sexualität.

Die Geschichte der visuellen Kultur und der Mediengesellschaft des 20. Jahrhunderts

Dieses Buch verbindet sich mit Forschungsperspektiven, die die Bedeutung des Visuellen in der Geschichtsschreibung hervorheben und hierüber neue Sichtweisen auf eine Mediengesellschaft eröffnen. Dabei umfasst der Begriff der »visuellen Kultur« zahlreiche Medien von Malerei, Zeichnung, Plakatkunst, Photographie, Film, Fernsehproduktion bis hin zum Internet. Deren Verständnis veränderte sich im Zuge des »visual turns« auch in der Historiographie. Wurden Bilder davor nur als Randphänomen oder lediglich als Repräsentationen einer gesellschaftlichen Wirklichkeit verstanden, wurden nun die gesellschaftliche Funktion von Bildern und ihre gestalterische Kraft von Wirklichkeit erkannt. Damit wurde ihnen eine aktive Rolle zugeschrieben.³² Nun zirkulierten Bilder nicht mehr nur in der Öffentlichkeit, sondern konstituierten sie auch.³³ Dabei veränderten sie nicht nur Sehpraktiken, sondern auch Einstellungen, Verhalten und Handeln der Menschen.³⁴ Entsprechend ist gerade die Zeit ab 1900 als ein »Jahrhundert der Bilder«³⁵ charakterisiert worden,

32 Siehe dazu v. a.: W.J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago 1994; W.J. T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005; W.J. T. Mitchell, *Das Leben der Bilder: Eine Theorie der visuellen Kultur*, München 2005; Gerhard Paul (Hg.), *Visual History: Ein Studienbuch*, Göttingen 2006; Horst Bredekamp, *Theorie des Bildaktes*, Frankfurt am Main 2010. Siehe dazu auch: Magdalena Saryusz-Wolska/Anna Labentz, *Bilder der Normalisierung: Gesundheit, Ernährung und Haushalt in der visuellen Kultur Deutschlands 1945-1948*, Bielefeld 2017, S. 13.

33 Annette Vowinckel, *Agenten der Bilder*, Göttingen 2016, S. 14.

34 Zu den Veränderungen der Sehpraktiken siehe: Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA 1990; Marita Sturken/Lisa Cartwright (Hg.), *Practices of Looking: An Introduction to Visual Culture*, 2. Auflage, New York/Oxford 2009.

35 Gerhard Paul (Hg.), *Das Jahrhundert der Bilder: Bilderatlas*, Göttingen 2009.

eine Zeit, in der sich die quantitative Anzahl der Bildmedien sowie Bildproduzenten massiv erhöht hat und sie sich zu Massenmedien entwickelten.³⁶

Zu den dominierenden Bildmedien des 20. Jahrhunderts zählt ohne Zweifel der Film. Wie das Buch zeigen wird, waren Kinos in allen größeren deutschen Städten des Landes verbreitet; wie bereits beschrieben versorgten Filmwagen bis in die 1950er Jahre die Landbevölkerung. Das Sehen von Filmen blieb, zwar mit wechselnden Konjunkturen, aber im gesamten 20. Jahrhundert eine beliebte Freizeitpraktik. Andreas Killen bedient sich in seiner Monographie über das Weimarer Kino und die Wissenschaften sogar der historischen Bezeichnung des »homo cinematicus« und verkoppelt damit das Subjekt untrennbar mit dem Kino.³⁷ Diese begrifflich gefasste Überhöhung soll in diesem Buch nicht fortgeschrieben werden, denn der Mensch des 20. Jahrhunderts ist nicht allein durch Filme bestimmt worden. Der »homo cinematicus« ist vielmehr als ein Teil der Phantasmen zu sehen, die zahlreiche Zeitgenossen sehr früh mit dem Film verbanden – als solcher ist er Gegenstand dieser Arbeit.

Dennoch erreichten auch Sexualaufklärungsfilm, die als Beiprogramm zum Hauptfilm oder als abendfüllendes Programm im Kino des 20. Jahrhunderts vorgeführt wurden, zahlreiche Zuschauer; Filme wie »ES WERDE LICHT!« (D 1917), »FALSCHES SCHAM« (D 1925), »STRASSENBEKANNTSCHAFT« (D Ost 1948) oder »HELGA« (BRD 1967) waren »Kassenschlager«. Insofern ist die in diesen Medien gestaltete Realität von historischer Relevanz. Denn Aufklärungsfilm versuchten schon qua ihrer Herkunft und durch ihre formale Abgrenzung vom fiktionalen Film eine besondere Authentizität zu generieren.³⁸ Zusammen mit dem explizit didaktischen Gestus, der diesen hybriden Filmen eingeschrieben wurde, erscheinen sie so als bemerkenswerte Quellen einer (Gesundheits-)Politik mit Bildern.³⁹ Auch an der

36 Frank Bösch/Manuel Borutta (Hg.), *Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt 2006.

37 Siehe Andreas Killen, *Homo Cinematicus: Science, Motion Pictures, and the Making of Modern Germany*, Philadelphia 2017. Killen übernahm den Begriff aus einem 1919 veröffentlichten Artikel des Nationalisten Wilhelm Stapel. Siehe Killen, *Homo Cinematicus*, S. 2.

38 Siehe hierzu auch: Thomas Elsaesser, *Archives and Archaeologies: The Place of Non-Fiction Film in Contemporary Media*, in: Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 19–34.

39 Diese Auftragsfilme werden in der Filmwissenschaft auch als »Gebrauchsfilm« bezeichnet. Siehe dazu auch die beiden Themenhefte: Vinzenz Hediger (Hg.), *Gebrauchsfilm* (1), *Montage AV Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 14, Nr. 2, 2005 und Vinzenz Hediger (Hg.), *Gebrauchsfilm* (2), *Montage AV Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 15, Nr. 1, 2006. Insbesondere Vinzenz Hediger, »Dann sind Bilder also nichts!« Vorüberlegungen zur Konstitution des Forschungsfelds »Gebrauchsfilm«, in: *Montage AV*, Jg. 14, Nr. 2, 2005, S. 11–22. Siehe auch: Yvonne Zimmermann, »What Hollywood Is to America, the Corporate Film Is to Switzerland«: Remarks on Industrial Film as Utility Film, in: Vinzenz Hediger/Patrick Vonderau (Hg.), *Films that Work: Industrial Film and the Productivity of Media*, Amsterdam 2009, S. 101–117. Siehe auch Vinzenz Hediger/Patrick

Geschichte des Sexualaufklärungsfilms lässt sich die Formierung einer (globalen) Mediengesellschaft ablesen.

In der US-amerikanischen Medizin- und Wissenschaftsgeschichte wurde der »visual turn« bereits in den 1990er Jahren aufgegriffen.⁴⁰ Zu den Untersuchungsgegenständen zählten schnell Filme in den verschiedensten Formaten, aufklärerische, fiktionale, wie auch Fernsehproduktionen, die zumeist in einer längeren zeitlichen Perspektive analysiert wurden.⁴¹ Für den deutschen Kontext stellt sich die Forschungssituation jedoch anders dar. Erste Untersuchungen entstanden deutlich später. Sie rückten zunächst fiktionale Filme zum Humanexperiment sowie wissenschaftliche Filme in den Vordergrund.⁴² Trotz einer in den letzten Jahren stark expandierenden Geschichtsschreibung der Sexualität im 20. Jahrhundert,⁴³ die sich

Vonderau (Hg.), *Filmische Mittel, industrielle Zwecke: Das Werk des Industriefilms*, Berlin 2007) sowie die Übersetzung Hediger/Vonderau, *Films that Work*; Yvonne Zimmermann, *Schaufenster Schweiz: Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896-1964*, Zürich 2010; Charles R. Acland/Haidee Wasson (Hg.), *Useful Cinema*, Durham, NC 2011.

40 Siehe dazu v. a. die Arbeiten von Lisa Cartwright: *Cartwright, Screening the Body*. Siehe auch: Ludmilla Jordanova, *Medicine and Visual Culture*, in: *Social History of Medicine*, Jg. 3, Nr. 1, 1. April 1990, S. 89-99.

41 Martin S. Pernick, *The Black Stork: Eugenics and the Death of »Defective« Babies in American Medicine and Motion Pictures since 1915*, New York 1996; Robert Eberwein, *Sex Ed: Film, Video, and the Framework of Desire*, New Brunswick, NJ/London 1999; Leslie J. Reagan/Nancy Tomes/Paula A. Treichler (Hg.), *Medicine's Moving Pictures: Medicine, Health, and Bodies in American Film and Television*, Rochester 2007; John Parascandola, *Syphilis at the Cinema: Medicine and Morals in VD Films of the U.S. Public Health Service in World War II*, in: Leslie J. Reagan/Nancy Tomes/Paula A. Treichler (Hg.), *Medicine's Moving Pictures: Medicine, Health, and Bodies in American Film and Television*, Rochester, NY 2007, S. 71-92; Lester D. Friedman (Hg.), *Cultural Sutures: Medicine and Media*, Durham, NC 2004. Graeme Harper/Andrew Moor (Hg.), *Signs of Life: Medicine and Cinema*, London/New York 2005; Kirsten Ostherr, *Medical Visions: Producing the Patient through Film, Television and Imaging Technologies*, New York 2013. Zur Rolle der WHO und der Filmproduktionen siehe v. a.: Kirsten Ostherr, *Cinematic Prophylaxis: Globalization and Contagion in the Discourse of World Health*, Durham/London 2005.

42 Marcus Krause/Nicolas Pethes (Hg.), *Mr. Münsterberg und Dr. Hyde: Zur Filmgeschichte des Menschenexperiments*, Bielefeld 2007. Ramón Reichert, *Im Kino der Humanwissenschaften: Studien zur Medialisierung des wissenschaftlichen Wissens*, Bielefeld 2007.

43 Siehe hierzu u. a.: Peter-Paul Bänziger/Magdalena Beljan/Franz X. Eder/Pascal Eitler (Hg.), *Sexuelle Revolution? Zur Geschichte der Sexualität im deutschsprachigen Raum seit den 1960er Jahren*, Bielefeld 2015; Franz X. Eder, *Kultur der Begierde. Eine Geschichte der Sexualität*, 2. erweiterte Auflage, München 2009; Franz X. Eder, *Eros, Wollust, Sünde. Sexualität in Europa von der Antike bis in die Frühe Neuzeit*, Frankfurt a. M./New York 2018; Dagmar Herzog, *Die Politisierung der Lust: Sexualität in der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts*, München 2005; Dagmar Herzog, *Sexuality in Europe: A Twentieth-Century History*, New York 2011; Sybille Steinbacher, *Wie der Sex nach Deutschland kam: Der Kampf um Sittlichkeit und Anstand in der frühen Bundesrepublik*, München 2011.

auch mit Medien wie Schulbüchern⁴⁴ und der Ratgeberliteratur⁴⁵ beschäftigt hat und dabei auf die diesen inhärente Konstruktion des Sexuellen verwiesen hat, bleiben Sexualaufklärungsfilme außen vor. So liegen für den deutschsprachigen Raum bisher lediglich zwei Arbeiten aus der Filmwissenschaft und aus der Medizingeschichte vor, die einen zeitlich und räumlich eng gefassten Rahmen untersuchen.⁴⁶ Alle genannten Arbeiten interessieren sich indessen nur in geringem Maße für den Zuschauer. Eine long-durée-Perspektive auf Sexualaufklärungsfilme im 20. Jahrhundert, die eine transnationale und internationale Dimensionierung verfolgt und mit einer Zuschauerforschung verbindet, stellt daher ein Forschungsdefizit dar.

Die Geschichte der Emotionen

Die Forschungsperspektive der Geschichte der Emotionen hat in den letzten Jahren deutlich an Gewicht gewonnen.⁴⁷ Eine solche Geschichtsschreibung plädiert dafür,

44 Siehe hierzu u. a.: Lutz D. H. Sauerteig, Representations of Pregnancy, and Childbirth in (West) German Sex Education Books, 1900s-1970s, in: Lutz D. H. Sauerteig/Roger Davidson (Hg.), *Shaping Sexual Knowledge: A Cultural History of Sex Education in Twentieth Century Europe*, Routledge 2009, S. 129-160.

45 Siehe hierzu u. a.: Peter-Paul Bänziger/Stefanie Duttweiler/Philipp Sarasin/Annika Wellmann (Hg.), *Fragen Sie Dr. Sex! Ratgeberkommunikation und die mediale Konstruktion des Sexuellen*, Berlin 2010.

46 Anita Gertiser, *Falsche Scham: Strategien der Überzeugung in Aufklärungsfilmen zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten (1918-1935)*, Göttingen 2015; Anita Winkler, *Biology, Morality and Gender: East and West German Sex Education in Films, 1945-70*, Diss., Durham University, 2014. In dem zeitlich breiter gefassten Sammelband von Susanne Roeßiger und Uta Schwarz finden sich Aufsätze, die einen guten Überblick über die Filmproduktion des Hygiene-Museums in Dresden liefern und daher als wichtiger Anstoß für Detailstudien zu verstehen ist. Siehe: Susanne Roeßiger/Uta Schwarz (Hg.), *Kamera! Licht! Aktion! Filme über Körper und Gesundheit 1915-1990*, Dresden 2011.

47 Für einen Überblick zur Geschichte der Emotionen siehe vor allem: Jan Plamper, *The History of Emotions: An Introduction*, Oxford 2015; Bettina Hitzer, *Emotionsgeschichte – ein Anfang mit Folgen*, in: *H-Soz-u-Kult*, 23. November 2011, <https://www.hsozkult.de/searching/id/forschungsberichte-1221?title=emotionsgeschichte-ein-anfang-mit-folgen&q=Hitzer&page=3&sort=&fq=&total=76&recno=44&subType=fdl> (letzter Zugriff am 18. Januar 2021); Susan J. Matt/Peter N. Stearns (Hg.), *Doing Emotions History*, Urbana 2014; Susan J. Matt, *Current Emotion Research in History: Or, Doing History from the Inside Out*, in: *Emotion Review*, Jg. 3, Nr. 1, 2011, S. 117-124; Frank Biess u. a., *History of Emotions: Forum*, in: *German History*, Jg. 28, Nr. 1, 2010, S. 67-80; Jan Plamper, *The History of Emotions: An Interview with William Reddy, Barbara Rosenwein, and Peter Stearns*, in: *History and Theory*, Jg. 49, Nr. 2, 2010, S. 237-265; Anna Wierzbicka, *The »History of Emotions« and the Future of Emotion Research*, in: *Emotion Review*, Jg. 2, Nr. 3, 2010, S. 269-273; Barbara H. Rosenwein, *Problems and Methods in the History of Emotions*, in: *Passions in Context: International Journal for the History and Theory of Emotions*, Nr. 1, 2010, http://www.passionsincontext.de/uploads/media/o1_Rosenwein.pdf (letzter Zugriff am 18. Januar 2021); William M. Reddy, *Historical Research on the Self*

Gefühle als historische Analysekategorie ernst zu nehmen.⁴⁸ Sie verweist darauf, dass diese, ihre Ausdrücke und auch Evaluierungen wandelbar sind, zudem erlernt werden, kulturell spezifisch sind und in ihren Subjektivierungen variieren können.⁴⁹ In diesem Zusammenhang sind einige Arbeiten entstanden, die auf den historischen Wandel von Emotionskonzepten verwiesen haben.⁵⁰ Zudem sind auch zahlreiche analytische Ansätze entwickelt worden, um eine Geschichte der Emotionen zu schreiben. Dazu zählen vor allem die »emotionology«⁵¹, »emotional regimes«⁵²,

and Emotions, in: *Emotion Review*, Jg. 1, Nr. 4, 2009, S. 302-315; Barbara H. Rosenwein, *Worrying about Emotions in History*, in: *American Historical Review*, Jg. 107, Nr. 3, 2002, S. 821-845.

- 48 Die Abgrenzung von Emotionen und Affekten hat zu umfassenden Diskussionen geführt, die hier nicht dargestellt werden können. An dieser Stelle sei lediglich auf die zentralen Affekttheoretiker verwiesen. Zu ihnen gehören Nigel Thrift sowie Brian Massumi. Siehe: Nigel Thrift, *Intensities of Feeling: Towards a Spatial Politics of Affect*, in: *Geografiska Annaler: Series B, Human Geography*, Jg. 86, Nr. 1, 2004, S. 57-78. Siehe auch: Brian Massumi, *The Autonomy of Affect*, in: *Cultural Critique*, Nr. 31, Herbst 1995, S. 83-109.
- 49 Zum Aspekt des Lernens von Emotionen siehe: Ute Frevert u. a., *Learning How to Feel: Children's Literature and the History of Emotional Socialization, 1870-1970*, Oxford 2014.
- 50 Siehe dazu die grundlegenden Arbeiten von Bettina Hitzer und insbesondere: Hitzer, Bettina, *Krebs fühlen. Eine Emotionsgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Stuttgart 2020. Siehe auch u. a.: Thomas Dixon, *From Passions to Emotions: The Creation of a Secular Psychological Category*, Cambridge/New York/Melbourne 2003; Philip Fisher, *The Vehement Passions*, Princeton/New York 2002; David Thorley, *Towards a History of Emotion, 1562-1660*, in: *Seventeenth Century*, Jg. 28, Nr. 1, 2013, S. 3-19; Ute Frevert u. a., *Emotional Lexicons: Continuity and Change in the Vocabulary of Feeling 1700-2000*, Oxford/New York 2014; Jutta Stalfort, *Die Erfindung der Gefühle: Eine Studie über den historischen Wandel menschlicher Emotionalität (1750-1850)*, Bielefeld 2013; Joanna Bourke, *The Story of Pain: From Prayer to Painkillers*, Oxford 2014.
- 51 Das Konzept der »emotionology« verfolgt die Idee, dass der Ausdruck, die Intensität und die Dauer von Emotionen durch bestimmte Normen in Gesellschaften reguliert werden. Konflikte können entstehen, wenn die Gefühle von Individuen oder Teilgruppen sich von denen der Kollektive unterscheiden. Siehe dazu: Peter N. Stearns/Carol Z. Stearns, *Emotionology: Clarifying the History of Emotions and Emotional Standards*, in: *American Historical Review*, Jg. 90, Nr. 4, 1985, S. 813-830.
- 52 Basierend auf anthropologischen und kognitionspsychologischen Forschungen unterstrich William M. Reddy den performativen Aspekt der Emotionen, indem er die Reziprozität eines inneren emotionalen Zustandes und seiner verbalen Ausdrücke mit dem Konzept des »emotive« unterstrich. Emotionale Normen sind für ihn »emotionale Regime«, die von dominanten Gruppen oder Gesellschaften kreiert werden. Diese können eine solche Reichweite haben, dass andere Gruppen ein »emotional suffering« erfahren, das in Konflikte und politischen Wandel münden kann, wenn es keine Möglichkeit eines »emotional refuge« gibt. Siehe dazu: William M. Reddy, *Against Constructionism: The Historical Ethnography of Emotions*, in: *Current Anthropology*, Jg. 38, Nr. 3, 1997, S. 327-351. Siehe auch: William Reddy, *The Navigation of Feeling: A Framework for the History of Emotions*, Cambridge/New York 2001; Reddy, *Historical Research*; William M. Reddy, *Neuroscience and the Fallacies of Functionalism, History and Theory*, Jg. 49, Nr. 3, 2010, S. 412-425.

»emotional communities«⁵³ sowie »emotional styles«⁵⁴, die individuelle und kollektive Emotionen mit sozialen Strukturen, Normen und Räumen verbinden und dabei ihre in- und exkludierenden Funktionen beschreiben. Doch Emotionen sind nicht nur in und durch diese Zusammenhänge bestimmt. Insbesondere Arbeiten, die auf die Rolle des Körpers in deren Produktion und Austragung fokussieren, haben auf ihre performativen Aspekte hingewiesen.⁵⁵ Nicht nur, aber insbesondere in dieser körpergeschichtlichen Perspektive erscheinen gerade die gender-spezifischen Formationen der Emotionen von hoher Relevanz.⁵⁶

Doch nicht nur die Geschichtswissenschaft hat den Gefühlen eine verstärkte Aufmerksamkeit gewidmet, auch in der Filmwissenschaft haben sie besondere Berücksichtigung erfahren. So folgten vor allem im Anschluss und im Rückgriff auf die ästhetisch-philosophischen Arbeiten von Gilles Deleuze in den 1980er Jahren zahlreiche Studien, die die Emotionen im Melodrama zu fassen versuchten.⁵⁷ Dabei entwickelten sich vornehmlich zwei Strömungen⁵⁸, die Emotionen entweder mit

- 53 Barbara Rosenwein hat das Konzept der »emotional community« entwickelt. Für sie können soziale Gruppen wie Familien, Parteien oder Gilden eine Gefühlsgemeinschaft (»systems of feeling«) eingehen. Ihrer Meinung nach können verschiedene »emotional communities« existieren, an denen Individuen unterschiedlich partizipieren. Siehe dazu: Rosenwein, *Worrying about Emotions*. Ferner siehe: Rosenwein, *Problems and Methods*; Jan Plamper, Interview.
- 54 »Emotional styles« beschreibt das emotionale Wechselspiel zwischen Menschen, Artefakten und Räumen. Diese »emotional styles« korrespondieren mit größeren emotionalen Kulturen in verschiedener Weise – sie können koexistieren oder auch sich gegenseitig beeinflussen. Siehe dazu: Andreas Reckwitz, *Affective Spaces: A Praxeological Outlook*, in: *Rethinking History*, Jg. 16, Nr. 2, 2012, S. 241–258; Dewight R. Middleton, *Emotional Style: The Cultural Ordering of Emotions*, in: *Ethos*, Jg. 17, Nr. 2, 1989, S. 187–201; William M. Reddy, *Emotional Styles and Modern Forms of Life*, in: Nicole C. Karafyllis/Gotlind Ulshöfer (Hg.), *Sexualized Brains: Scientific Modeling of Emotional Intelligence from a Cultural Perspective*, Cambridge, MA 2008, S. 81–100; Eva Illouz, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Cambridge 2007; Benno Gammerl, *Emotional Styles: Concepts and Challenges*, *Rethinking History*, Jg. 16, Nr. 2, 2012, S. 161–175.
- 55 Siehe: Deborah B. Gould, *Moving Politics: Emotion and Act Up's Fight Against AIDS*, Chicago/London 2009; Eva Illouz, *Gefühle in Zeiten des Kapitalismus*, Frankfurt a. M. 2006; Pascal Eitler/Monique Scheer, *Emotionengeschichte als Körpergeschichte: Eine heuristische Perspektive auf religiöse Konversionen im 19. und 20. Jahrhundert*, in: *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 35, Nr. 2, 2009, S. 282–313; Monique Scheer, *Are Emotions a Kind of Practice (and Is That What Makes Them Have a History)? A Bourdieuan Approach to Defining Emotion*, in: *History and Theory*, Jg. 51, Nr. 2, 2012, S. 193–220; Fay Bound Alberti (Hg.), *Medicine, Emotions and Disease, 1700–1950*, Hampshire/New York 2006.
- 56 Zum »gendering« der Emotionen siehe: Ute Frevert, *Emotions in History: Lost and Found*, Budapest/New York 2011; Manuel Borutta/Nina Verheyen (Hg.), *Die Präsenz der Gefühle: Männlichkeit und Emotion in der Moderne*, Bielefeld 2010.
- 57 Gilles Deleuze, *L'image-mouvement*, Paris 1983 sowie Gilles Deleuze, *L'image-temps*, Paris 1985.
- 58 Siehe zu diesen Strömungen v. a.: Margrit Tröhler/Vinzenz Hediger, *Ohne Gefühl ist das Auge der Vernunft blind: Eine Einleitung*, in: Matthias Brütsch u. a. (Hg.), *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, Marburg 2005, S. 7–20.

psychologisch-kognitivistischen⁵⁹ oder philosophisch-ästhetischen Ansätzen⁶⁰ behandelten. Gefühle wurden in diesen Theorien zwar jeweils nicht als Gegenpol zur Vernunft verstanden, doch eine historische Dimension blieb ausgespart. Erst neuere Studien zum »Bollywood-Kino« versuchen deren Historizität Rechnung zu tragen.⁶¹ Während für das fiktionale Kino also durchaus theoretische Emotions-Zugriffe vorliegen, zeigt sich bei dokumentarisch-didaktischen Filmen wie denen der Sexualaufklärung ein Forschungsdesiderat. Allerdings bedarf es für die Analyse dieser Filme, die sich mit ihrer spezifischen Kombination von Bildern (wie Karten, Diagrammen, Mikroaufnahmen, Statistiken) und Narrationen deutlich vom melodramatischen Kino des 20. Jahrhunderts unterscheiden, auch anderer Zugänge: Neben den epistemologischen Werten sind auch die emotionalen Wirkungen zu erfassen. In bisherigen Arbeiten wurden Emotionen jedoch entweder als nicht hinterfragte Entitäten en passant genannt oder, auf (film)kognitionswissenschaftlichen Ansätzen beruhend, als ahistorische und universal geltende Kategorie konzipiert.⁶² Doch welchen Stellenwert Gefühle wie beispielsweise Angst, Scham, Ekel und Vertrauen in der medizinischen Aufklärungsarbeit der Weimarer Republik hatten, in welcher Weise und mit welchem Wissen sie in Aufklärungsfilmen repräsentiert wurden und

59 Siehe dazu u. a.: Ed Tan, *Emotions and the Structure of Narrative Film: Film as an Emotion Machine*, Mahwah, NJ 1996; Carl Plantinga/Greg M. Smith, *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore 1999; Nico Frijda, *The Emotions*, Cambridge 1986; Torben Grodal, *Emotions, Cognitions, and Narrative Patterns in Film*, in: Carl Plantinga/Greg M. Smith (Hg.), *Passionate Views: Film, Cognition, and Emotion*, Baltimore 1999, S. 127-145.

60 Christine N. Brinckmann, *Somatische Empathie bei Hitchcock: Eine Skizze*, in: Heinz B. Heller/Karl Prümm/Birgit Peulings (Hg.), *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, Marburg 1999, S. 111-121; Hans J. Wulff, *Das empathische Feld*, in: Jan Sellmer/Hans J. Wulff (Hg.), *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?*, Marburg 2002, S. 109-121. Sowie die Arbeiten von Hermann Kappelhoff: *Hermann Kappelhoff, Matrix der Gefühle: Das Kino, das Melodrama und das Theater der Empfindsamkeit*, Berlin 2004; *Hermann Kappelhoff, Tränenseligkeit: Das sentimentale Genießen und das melodramatische Kino*, in: Matthias Brütsch u. a. (Hg.), *Kinogefühle: Emotionalität und Film*, Marburg 2005, S. 33-50; *Hermann Kappelhoff, Zuschauergefühl: Die Inszenierung der Empfindung im dunklen Raum des Kinos*, in: Beate Söntgen/Geraldine Spiekermann (Hg.), *Tränen*, München 2008, S. 195-206; *Hermann Kappelhoff, Urszenen des Mitgefühls: Genealogische Skizze einer Mediengeschichte der Emotionen*, in: Frank Bösch/Manuel Borutta (Hg.): *Die Massen bewegen: Medien und Emotionen in der Moderne*, Frankfurt a. M. 2006, S. 94-116.

61 Margrit Pernau/Imke Rajamani: *Emotional Translations: Conceptual History beyond Language*, in: *History and Theory*, Jg. 55, Nr. 1, 2016, S. 46-65; Imke Rajamani, *Feeling Anger, Compassion and Community in Popular Telugu Cinema*, in: *Indian Economic and Social History Review*, Jg. 54, Nr. 1, 2017, S. 103-122; Imke Rajamani, *Angry Young Men: Masculinity, Citizenship and Virtuous Emotions in Popular Indian Cinema*, Diss., Freie Universität Berlin, Berlin, 2016 sowie Imke Rajamani, *Pictures, Emotions, Conceptual Change: Anger in Popular Hindi Cinema*, in: Margrit Pernau/Dominic Sachsenmaier (Hg.), *Global Conceptual History: A Reader*, London 2016, S. 307-336.

62 Siehe hierzu insbesondere die Arbeit von Gertiser, *Falsche Scham*, S. 216-227.