

4.2 Psychiatrie als Ort der moralischen Entscheidung

In Spielfilmen, die Psychiatrie im Gegensatz zu KUCKUCKSNEST oder SHOCK CORRIDOR positiv darstellen, werden die ProtagonistInnen nicht zugrunde gerichtet, sondern auf den rechten Weg gebracht. Im dramaturgischen Zentrum dieser Psychiatriefilme stehen persönliche Entwicklungsprozesse, die in Form von moralischen Reifungsprozessen inszeniert werden. Gegenstand dieser Filme ist dabei weniger die Anstaltslogik, sondern in erster Linie die psychische Innenseite der ProtagonistInnen.

In Wirklichkeit sind Anstaltslogik und Psyche aufs Engste miteinander verbunden: *Erving Goffman* (vgl. 1973; S.125-167) prägte dafür den Begriff der „moralischen Karriere“ und erklärte, dass sich diese „und darüber hinaus jedes Selbst [...] im Rahmen eines institutionellen Systems“ entwickle (ebd., S.166). Während Goffman diesen Begriff der „moralischen Karriere“ in Bezug auf das Selbsterleben von PsychiatriepatientInnen aber sehr kritisch verwendete – er sprach von einer „selbstentfremdende(n) moralischen Knechtschaft, die wahrscheinlich für die geistige Verwirrung mancher Insassen verantwortlich“ sei (ebd., S.367) – sind in den nachfolgenden Filmen psychische Entwicklungen zu sehen, die den ProtagonistInnen nicht weniger, sondern mehr Freiheit ermöglichen. Untersucht werden drei US-amerikanische Filme, jeweils aus den 60er, 70er und späten 90er Jahren:

- DAVID UND LISA (USA 1962, Regie: Frank Perry)
- ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN (USA 1977, Regie: Anthony Page)
- GIRL INTERRUPTED (USA 1999, Regie: James Mangold)

Das Movens der hier dargestellten positiven ‚Krankheitsverläufe‘ sind moralisch bedeutsame Entscheidungen, und die professionellen RollenträgerInnen der Psychiatrie verhalten sich den PatientInnen zu diesen Entscheidungen, indem sie mit ihnen in moralische Dispute treten. Die Psychiatrie leuchtet das Innere der Subjekte aus, findet dort gewissermaßen ihre ‚Fehler‘ und stellt durch spezifische Beziehungserfahrungen korrigierende Hilfsmittel zur Verfügung. Die Psychiatrie wird hier zur rettenden Instanz, indem sie als Lehrmeisterin einer sittlichen Vernunft auftritt.

Die Psychiatrie als Ort der moralischen Initiation

DAVID UND LISA

Einer der frühesten und prominentesten Filme, in dem die Psychiatrie als ein guter Ort der moralischen Reifung inszeniert wird, ist der in Venedig mit dem Preis für das beste Erstlingswerk ausgezeichnete DAVID UND LISA (USA 1962, Regie: Frank Perry) (Neuproduktion unter demselben Titel: USA 1998). Im Zentrum des Films steht die Liebesgeschichte zweier junger Menschen:

Zum Plot: David und Lisa sind junge Erwachsene, fast noch Jugendliche. Sie leben in einer luxuriösen privaten Nervenklinik zusammen mit anderen jugendlichen PatientInnen und einfühlsamem medizinischem Personal. Im

Vorspann sehen wir, wie in so vielen Psychriefilmen, ein Auto, das auf die Klinik zufährt, die sich in einem stattlichen englischen Schloss befindet. Aus dem Auto tritt ein junger, sehr elegant gekleideter Mann. Es ist David. Er betritt die Klinik, begegnet Lisa, einer wild erscheinenden jungen Frau mit irrem Blick, und im Anschluss daran wird sogleich seine seelische Krankheit vorgeführt. Als ihn jemand versehentlich am Ärmel berührt, ist er zutiefst verängstigt, und beinahe verstört äußert er: „Eine Berührung kann tödlich sein!“ David wird von seinen Eltern gebracht – die dem sympathischen Klinikdirektor Dr. Swinford erklären, dass sie „diese merkwürdige Angst nicht verschuldet“ hätten. In den Einzelgesprächen zwischen David und Dr. Swinford wird bald Lisa das Thema sein – aber auf eine stark rationalisierende Art. „Das Einzige, was mich an ihr interessiert, ist ihr Krankheitsfall“, behauptet David. Lisa ist psychotisch und spricht nur in geheimnisvollen Reimen. David nähert sich der scheuen Lisa auf kindliche Weise, indem er beginnt, mit ihr in einer Indianer-Geheimsprache zu sprechen. Lisa ist davon sehr angetan, und im Gegenzug lässt sich David von ihr sogar vorsichtig berühren. Während David und Lisa auf diese kindlich zärtliche Weise Kontakt pflegen, werden zwischen den Liebesszenen mehrmals messerscharfe intellektuelle Dispute zwischen David und Swinford gezeigt. David greift auf scharfsinnige Weise Swinfords „Expertenwissen“ sowie die gängigen psychologischen Lehrmeinungen an, und der Psychiater kontert stets in väterlich strenger Weise, indem er seinen Patienten ermahnt, sich seinen Gefühlen stellen zu müssen, um erwachsen werden zu können. Die Therapiesitzungen bei Swinford und seine Liebe zu Lisa ermöglichen David schließlich, sich gegen seine Eltern zu behaupten. Die Eltern projizieren ihre narzisstischen Größenvorstellungen auf den Sohn; in Folge seines ungewohnten Widerstandes gegen ihre Ansprüche bestimmen sie nun, dass er die Klinik verlassen muss. Doch David lässt sich nicht unterkriegen und läuft von zuhause weg, um Swinford und Lisa zu besuchen. Danach geben die Eltern nach und stimmen einem fortgesetzten Klinikaufenthalt zu. Zum Höhepunkt kommt der Film im Zuge des ersten Konflikts zwischen David und Lisa: Nachdem sich David von Lisa beim Musizieren gestört fühlt, läuft diese gekränkt aus der Klinik weg. David und Swinford finden sie nach einer dramatischen Suche dann im Museum bei Statuen, die Lisa sehr liebt, wie aus einer vorhergehenden Szene bekannt ist. David und Swinford finden eine Lisa, die nun nicht mehr in Reimen spricht und einen sichtbar aufgeschlosseneren Eindruck macht. Die ZuschauerIn kann hier einer finalen Heilung beiwohnen. Lisa spricht normal, David nimmt ohne neurotische Angst Lisas Hand, und während das Liebespaar in den Abspann spaziert, sind zum Schluss nur noch beider Hände im close up shot zu sehen.

DAVID UND LISA zeigt eine Psychiatrie, die den Rahmen für eine Liebesgeschichte abgibt, in der sich zwei verwirrte, verängstigte junge Menschen zu ihren Gefühlen bekennen und dadurch den Mut fassen, erwachsen zu werden. Dabei gleicht die Klinik einem Luxushotel sowie einer antiken Akademie mit allen erdenklichen Ressourcen zur sinnlichen und geistigen Stimulation junger Leute. Der Direktor dieser Klinik ist eine herausfordernde, aber auch warmherzige Person, welche gleichermaßen fachliche Kompetenz sowie Verständnis für die Bedürfnisse der jungen PatientInnen ausstrahlt. Durch die Auseinandersetzung mit dieser väterlichen Figur sowie durch die Liebe seiner Mitpatientin Lisa reift der Protagonist David vom kindlichen Pseudo-

Dandy zum verantwortungsbewussten jungen Mann, und die Psychiatrie ist gewissermaßen der Ort seiner Initiation.

DAVID UND LISA kann als Parteinahme gegen die Diskriminierung psychisch Kranker verstanden werden – zum einen, weil der Film zwei PsychiatriepatientInnen als sympathische ProtagonistInnen einer Liebesgeschichte darstellt, deren Gefühlslogik transparent zu machen versucht und den Film mit einem Happy End schließt – zum anderen, weil die PsychiatriepatientInnen in einem moralisch besseren Licht erscheinen als bestimmte RepräsentantInnen der ‚normalen‘ Welt:

- Davids Eltern werden in einer Weise dargestellt, wie man sie in Lehrbüchern zum Zusammenhang von elterlichem Verhalten und kindlicher Neurose nachlesen könnte. Sie sind egozentrisch, haben keinerlei Verständnis für ihren Sohn und verfolgen in Beziehung zu ihm nur ihre eigenen Interessen.
- Während eines Ausflugs werden die PatientInnen von PassantInnen in boshafter Manier als Verrückte verlacht. Dabei werden die PassantInnen als „die Normalen, die plötzlich kränker wirken als diese Kranken (dargestellt), nämlich hysterisch, gefühllos und oberflächlich“ (de Haas, Annelise, 1962, Broschüre zum Film).

DAVID UND LISA basiert auf einem Kurzroman des Psychiaters Isaac Rubin. „Sein Modell war die Wirklichkeit“, konstatiert de Haas (ebd.). Im Pressepiegel wird in Bezug auf den Film diese Interpretation jedoch nicht geteilt.

„Was er (der Regisseur, A.d.V.) anbietet, sind allenfalls halbe Wahrheiten, ist Kolportage mit ein bißchen Vulgär-Freudianismus versetzt.“ (Uwe Nettelbeck; Die Zeit, 21.8.1964) „Märchenwelt und klinischer Befund sind hier auf ungute Weise vermengt.“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.10.1964)

An klinischen Standards gemessen, ist DAVID UND LISA in keinsten Weise stichhaltig. Doch dieses Kriterium ist, wie schon im letzten Kapitel erläutert, nicht ohne Weiteres geeignet, um die Güte eines Psychiatriefilms beurteilen zu können. DAVID UND LISA zeigt, wie in der FAZ formuliert, eine Märchenwelt: Das Märchen spielt in der Psychiatrie und die psychiatrische Klinik stellt einen Ort heilsamer Metamorphose dar. Der Wahnsinn wird dabei wie ein böser Spuk, der durch die liebevolle Berührung zweier junger Menschen sowie einen Mentor in ärztlicher Gestalt zum Verschwinden gebracht werden kann, romantisiert.

Das Motiv des Wahnsinns als eine psychische Störung, die (a.) im geschützten Raum der psychiatrischen Klinik (b.) durch eine psychische Metamorphose (c.) junger ProtagonistInnen überwunden wird, ist beliebt. In DAVID UND LISA wird diese Metamorphose in zauberhafter Weise durch die Liebe zweier PatientInnen, wohlwollende ärztliche Gespräche und musische Kreativität befördert. Von der „Wirklichkeit“ (de Haas, a.a.O.) psychischen Leidens wird dabei trotz der Verwendung bizarrer Symptome jedoch höchstens ein Hauch vermittelt.

„Härter“ zur Sache geht es dagegen in dem sehr bekannten Psychiatriefilm ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN (USA, 1977). Hier kann die ZuschauerIn Abgründe psychischen Leidens und eine nicht so ganz zauberhafte Heilung in filmästhetisch sehr eindrucksvoller Weise erleben.

Das bürgerliche, autonome Subjekt der Psychiatrie

ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN

Abgesehen von Polanskis *REPULSION* (1964) und ansatzweise Hitchcocks *MARNIE* (1964) dürfte *ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN* (USA 1977, Regie: Anthony Page) der erste Film sein, in dem zusätzlich zur Narration auch auf der bildästhetischen Ebene eine Innenansicht des Wahnsinns vermittelt wird. In frühen Filmen wird der Wahnsinn zwar auch schon bildästhetisch bearbeitet – beispielsweise im legendären *DAS CABINETT DES DR. CALIGARI* (1919) – aber dies entweder in Form einer expressionistischen Gestaltung des gesamten Settings, so dass der Wahnsinn gewissermaßen von außen inszeniert wird, oder lediglich durch die surrealistische Darstellung von Träumen (z.B. *GEHEIMNISSE EINER SEELE*, 1926; *SPELLBOUND*, 1945). In *ROSENGARTEN* kann die ZuschauerIn jedoch von innen die bizarre, schreckliche Wahnwelt der Protagonistin Deborah erleben. Durch die Darstellung von Halluzinationen und durch visuelle Verfremdungseffekte wird eine beunruhigende, unheimliche Wirklichkeit in Szene gesetzt. Mit Kameraeinstellungen, Schnitt, Farben, Helligkeit sowie starken Kontrasten wird den Sehgewohnheiten der ZuschauerIn widersprochen, und durch Stimmengewirr, Schreie oder dissonante Musik werden die Innenansichten der Psychose auch auditiv entwickelt.

ROSENGARTEN erzählt die Geschichte einer 16-jährigen Jugendlichen, die an psychotischen Schüben und selbstverletzendem Verhalten leidet. Nach einem Selbstmordversuch wird sie stationär eingewiesen und als schizophran diagnostiziert. Der Film basiert auf einem Bericht, den Joanne Greenberg 1964 unter dem Pseudonym Hanna Green veröffentlicht hat (vgl. Stuttgarter Zeitung, 1.12.1978). Mit Hilfe der üblichen Methoden stationärer psychiatrischer Behandlung der 50er bzw. 60er Jahre in einer gut ausgestatteten US-amerikanischen Privatklinik (Psychoanalyse, Gesprächstherapie, kreative Beschäftigung, Fixierung in Kältepackungen bei psychotischen Schüben) gelingt es der Protagonistin, sich schrittweise dem Bann quälender Fantasmen zu entziehen und sich emotional zu stabilisieren. Der Film endet insofern mit einem Happy End, als Deborah die Welt realitätsbezogener Empfindungen betreten kann und der Schluss offen bleibt.

Zu Beginn sehen wir wie in *DAVID UND LISA* oder auch in *KUCKUCKS-NEST* eine Autofahrt. Im Wagen sitzt Deborah mit ihren Eltern. Die Musik ist bedrohlich, und die erste Einstellung, in der Deborah zu sehen ist, zeigt sie schweigend im Rückspiegel. Die Fahrt endet vor einem alten, stattlichen Haus in gepflegter Gartenlandschaft: die Klinik. „Die Ärzte werden ihr helfen“, sagt die Mutter zum Vater, und die ZuschauerIn wird durch die erste Halluzination von Deborah verwirrt: Stimmengewirr und Perry. Perry, so wird die ZuschauerIn nach und nach erfahren, ist eine Figur aus Deborahs Fantasiewelt – die Welt der Yrie, welche Deborah nicht verraten darf – andernfalls wird sie von Perry bestraft. Die Szenen muten mystisch an. Doch Deborahs Krankheit wird im Film sehr bald rational erklärt:

„Ich glaube, dass es mir gelingen kann, Ihrer Tochter den Wunsch zu nehmen, krank zu sein, aber sie findet noch nichts, was ihr besser gefällt.“ (Dr. Fried zu Deborahs Eltern)

Deborahs Behandlung zielt, den Worten ihrer behandelnden Ärztin Dr. Fried nach, auf eine Entscheidung ab: eine Entscheidung gegen den Wahn und für die Realität. Dr. Fried bemüht sich gleich im ersten Gespräch um Deborahs Compliance: „Ihre Krankheit ist ein Faktum“, erklärt sie der Patientin, und Deborah erzählt schließlich von einem Trauma, das als Grund ihrer Erkrankung gilt. Während ihrer frühen Kindheit wurde Deborah an der Blase operiert, und die Ärzte belogen sie darüber, dass der Eingriff sehr schmerzhaft werde. „Diese dummen Menschen. Wann hören sie auf, Kinder zu belügen?“, kommentiert Fried Deborahs Erinnerung. Diese mitfühlende Geste der Ärztin bringt den strafenden Perry auf den Plan. Er ermahnt Deborah, sich Fried un-

bedingt zu verweigern, und im weiteren Verlauf des Films kommt Perry immer wieder in schrecklichen Halluzinationen vor. Deborah ist dabei als Opfer wilder Rituale zu sehen, in denen sie sich selbst verletzen muss; korrespondierend zu dieser Wahnwelt schneidet bzw. brennt sich Deborah auch mehrmals real. Trotzdem beginnt Deborah, in den Therapiesitzungen von Perry zu erzählen – um den Preis der grausamen, wiederkehrenden Halluzinationen – und unermüdlich versucht Fried Deborah den Weg ans Licht zu zeigen:



Abb. 18: Deborah und Perry

„Die Angst des Menschen ist nicht größer als seine Kraft. ... Der Hass ist nicht größer als die Liebe.“ (Dr. Fried)

In ihren Schüben wird Deborah fixiert und mit Kältepackungen beruhigt. Deborah verbringt Monate – vielleicht auch Jahre – in der Klinik, freundet sich mit manchen Mitpatientinnen an und spricht regelmäßig mit Fried sowie mit einer freundlichen Krankenschwester. Immer wieder fällt Deborah in psychotische Schübe, brennt sich mit Zigaretten, leidet unter immer strengeren Strafen Perrys; gleichzeitig kann sie in stabilen Phasen immer mehr aus sich herausgehen und selbstbewusster werden. Ihr innerseelisches Schwanken zwischen halluzinatorischer Hölle und Realität wird dabei dramaturgisch unterstützt, indem gute und böse Seiten des Klinikalltags dargestellt werden: Es gibt einerseits die gute Krankenschwester, die gute Dr. Fried und die guten Mitpatientinnen und andererseits auch einen bösen Pfleger, welcher die Patientinnen quält und schlägt. In den Gesprächen mit Fried erkennt Deborah nun zunehmend, dass Perry eine Erfindung ihrer eigenen Psyche, also nicht real ist. Dadurch gelingt es Deborah, sich immer besser gegen Perry zu behaupten und im selben Zuge immer mehr Realität zu spüren. Am Ende des Films ist Deborah zunehmend lebensfroher. Zusammen mit ihrer befreundeten Mitpatientin Carla schaut sie in der Schlusszene Jungs beim Baseballspielen zu, traut sich sogar ein wenig mitzuspielen und bespricht mit Carla die Möglich-

keit, nach dem Klinikaufenthalt in eine gemeinsame Wohnung zu ziehen. Deborah steht emotional zwar noch auf etwas wackeligen Füßen, aber sie hat ihren Weg in die Freiheit gefunden. Sie weiß jetzt, wie sie sich zu entscheiden hat.

„[...] ein schöner und humaner Film.“ (Ponkie, Abendzeitung, Nr. 30, 1978)

„Ein Film über die Kraft der menschlichen Liebe, über die Fähigkeit des Menschen, Irrwege zu verlassen, der Kälte der Welt standzuhalten, in der Herausforderung zu reifen, sein Leben anzunehmen, es nicht zu verdrängen.“ (Stuttgarter Zeitung, 1.12.1978)

In ROSENGARTEN wird der Wahnsinn als eine moralisch überwindbare Grenze der Freiheit dargestellt. Es geht darum, nicht aufzugeben, für sein seelisches Glück zu kämpfen und den richtigen Weg zu beschreiten. Wahn und Normalität sind dabei klar getrennt, und die Psychiatrie ist ausschließlich Ort einer heilsamen Grenzüberschreitung in Richtung Normalität. Eine ‚psychiatrische Ordnung‘ (vgl. Castel 1979), welche den Wahnsinn mitkonstruiert, wird im Film nicht thematisiert. Kritik an der Psychiatrie kommt nur personenbezogen vor: Neben den hilfreichen Schwestern und der guten Ärztin gibt es wie erwähnt auch einen bösen Pfleger. Das heißt, ebenso wie der Wahnsinn wird auch die Schattenseite der Psychiatrie nur individualisiert vorgestellt, und nur vom Individuum hängt prinzipiell sowie eindeutig der Unterschied zwischen Normalität und Abweichung ab. Von daher setzt ROSENGARTEN in eindrucksvoller Weise ein bürgerliches, idealistisches Bild vom autonomen Subjekt in Szene.

Noch deutlicher wird jenes bürgerliche Ideal des autonomen Subjekts in dem 1999 produzierten und inhaltlich stark an ROSENGARTEN angelehnten Film GIRL INTERRUPTED (deutsche Übersetzung: DURCHGEKNALLT) inszeniert. Auch hier geht es um eine aus wohlhabendem, gutbürgerlichem Elternhaus stammende Jugendliche der US-amerikanischen Gesellschaft in den 60er Jahren, die sich in der Psychiatrie moralisch richtig entscheiden und ihren Weg finden wird.

Die Negation objektiven Wahnsinns durch das Subjekt der Psychiatrie

GIRL INTERRUPTED (DT. TITEL: DURCHGEKNALLT)¹

„Bambi in der Irrenanstalt“: Mit diesem Sinnbild leitet die Filmkritikerin Birgit Galle (Die Zeit, 2000, Nr.25) unter dem Titel „Seelentamtam“ ihren Kommentar zu GIRL INTERRUPTED ein. „Bambi“ persifliert zum einen die Inszenierung der großen braunen Augen von Winona Ryder in der Rolle einer jugendlichen Psychiatriepatientin – mit ihren „Rehaugen“ als „sinnlichem Zentrum“ (ebd.) des gesamten Films schaue sie im Anstaltskorridor und dem Zeitgeschehen der US-amerikanischen 60er Jahre herum. Zum anderen verdichtet der Begriff „Bambi“ Galles Kritik des Films als verharmlosende, simplifizierende Inszenierung des Themas ‚Psychiatrie und Gesellschaft‘.

1 Vgl. Fellner 2002.

„Bambi in der Irrenanstalt. In einer Irrenanstalt für Bambis. Es weiß noch nicht, was es hat, aber es hat was. Vielleicht. Jeder hat doch was. Vor allem, wenn er groß und erwachsen werden muss, und erst recht, wenn das Land und die Zeiten so verrückt spielen wie Amerika Ende der Sechziger.“ (Galle, a.a.O.)

Zum Plot: Die 17-jährige Susanna wird nach einer Art Suizidversuch in eine gut ausgestattete psychiatrische Privatklinik eingewiesen. Susanna hat 50 Tabletten Aspirin geschluckt und empfindet das Leben als sinnlos. Nach ihrem Highschool-Abschluss hat sie keine Lust, eine Berufsausbildung oder ein Studium anzutreten. Sie weiß nur, dass sie schreiben möchte. In der Klinik opponiert sie zunächst in intellektueller Weise gegen ihren Arzt Dr. Potts und ihre behandelnde Psychologin Dr. Wick. Susanna wird als Borderline-Persönlichkeit diagnostiziert. Mit Dr. Wick wird sie nun zwei Jahre lang dreimal die Woche therapeutische Gespräche führen und davon nach Aufgabe ihrer Widerstände selbstreflektierend profitieren. Weiterhin spielt ihre Bezugskrankenschwester Valerie eine tragende Rolle. Sie weist Susanna in mütterlich strenger, aber auch warmherzig fürsorglicher Weise in ihre Schranken, um ihr zu vermitteln, dass sie einsehen müsse, Verantwortung für ihr Leben zu übernehmen. Susanna freundet sich während des Klinikaufenthalts schnell mit den anderen Jugendlichen und vor allem mit Lisa an. Lisa ist eine wilde und zugleich scharfsinnige junge Frau mit enormem Sex-Appeal. Lisa ist ein schwerer Fall: Seit sieben Jahren befindet sie sich schon in der Klinik. Zwischendurch reißt sie immer wieder aus, um jedesmal in verwahrlostem und psychisch völlig desolatem Zustand in die Klinik zurückzukehren. Die Freundschaft zu Lisa ist für Susanna zunächst aufregend und aufbauend. Nachdem Susanna allerdings erlebt, wie Lisa während einer gemeinsamen Flucht aus der Klinik eine sexuell missbrauchte Ex-Mitpatientin brutal auf ihren Missbrauch anspricht, diese sich anschließend suizidiert, worauf Lisa nur eiskalt die Augenbrauen hochzieht und das Geld der Toten stiehlt, beginnt sich Susanna von Lisa zu distanzieren. Gleichzeitig vertraut sie sich ihrer Bezugsschwester Valerie an und öffnet sich den Gesprächen mit Dr. Wick. Susannas Heilung beginnt nun: Sie wird geistig produktiv, schreibt Tagebuch, distanziert sich vom kindlichen Verhalten ihrer Mitpatientinnen und „benutzt“ die Klinik für ein moralisches Erwachen. Sie begreift immer mehr, auf was es im Leben ankommt. Zum Schluss verlässt sie als „geheilte Borderline-Persönlichkeit“ die Klinik.



Abb. 19: Girl Interrupted

In den Feuilletons und auch in der Fachpresse wurde *GIRL INTERRUPTED* neben wenigen kritischen Stimmen (vgl. Galle a.a.O.; Petz 2000), die den Film als zu klischeehaft, flach und realitätsfern in Frage stellen, überwiegend positiv aufgenommen (vgl. nachfolgend www.columbiatristar.de/filme/durchgeknallt/presse_home.html):

„Ein intimer Film über Wahn und Wirklichkeit“ (Cosmopolitan)

„Es gelingt dem amerikanischen Kino also wieder einmal bestens, ernste Themen mit Humor, Dramatik und dem nötigen Funken Hoffnung auszustatten“ (Filmecho)

„Ernsthaft inszeniert, hochklassig interpretiert“ (MAX)

„Brillant! Großes Gefühlskino mit tollen Schauspielern!“ (TV 14)

„Bewegendes Psychomelodram“ (Popcorn)

„Winona Ryder ist irre gut“ (Petra)

„Dabei beruht die Intensität des Films auf genau dieser Unmittelbarkeit persönlicher Erfahrung, [...] die sich von der Autorin über die Schauspielerin Winona Ryder [...] auf den Zuschauer überträgt.“ (epd film 6/2000)

GIRL INTERRUPTED war ein sehr erfolgreicher Film: Die ZuschauerInnenzahl war beachtlich, und Angelina Jolie wurde für ihre Rolle als Lisa mit dem Golden Globe sowie dem Oscar für die beste Nebenrolle ausgezeichnet. Die Vorlage zum Film gab das 1993 in den USA originalveröffentlichte, autobiographische Buch von Susanna Kaysen (vgl. 2000). In den USA brachte der Film das Buch erneut auf die Bestsellerlisten.

In ihrem Buch ‚Girl, Interrupted‘ setzt sich Kaysen mit ihren Erfahrungen während eines zweijährigen Psychiatrieaufenthalts in den Jahren 1967/1968 auseinander. Neben Kurzgeschichten verwendet die Autorin auch Krankenblätter und Befundberichte zu ihrem damaligen Fall, um die „unmenschliche Routine der Psychiatrie“ (Kaysen 2000, Klappentext) transparent zu machen. Programmatisch erläutert sie zu Beginn des Buches eine „Topographie der parallelen Welten“:

„Die Leute fragen: Wie bist du da reingekommen? Was sie eigentlich wissen wollen, ist, ob sie möglicherweise auch da drin landen werden. [...] Ich kann nur sagen: Es ist leicht. Und es ist ebenso leicht, in eine parallele Welt hineinzugleiten. Es gibt so viele davon: die Welten der Geisteskranken, der Kriminellen, der Verkrüppelten, der Sterbenden, vielleicht auch der Toten. Jene Welten existieren neben dieser Welt und sind ihr ähnlich, sind aber nicht in ihr. [...] In der parallelen Welt sind die physikalischen Gesetze außer Kraft gesetzt. [...] Auch die Zeit ist anders. Sie kann im Kreis laufen, rückwärts fließen und von jetzt auf später springen. Die Anordnung der Moleküle an sich ist fließend: Tische können Uhren sein, Gesichter Blumen. [...] Ein weiteres Kennzeichen der parallelen Welt ist, dass sie zwar von dieser Seite aus unsichtbar ist, dass man aber, wenn man einmal drinnen ist, die Welt, aus der man gekommen ist, mühelos sehen kann. [...] Jedes Fenster auf Alcatraz hat Ausblick auf San Francisco.“ (Kaysen 2000, S.9-11)

Die Regie zu GIRL INTERRUPTED führte der renommierte Regisseur James Mangold, der in der filmischen Umsetzung des Buches eine dezidiert gesellschaftstheoretische Aussage intendiert.

„Verrückt ist ein Wort, mit dem jeder etwas anfangen kann. Dazu laden wir mit unserem Film ein: zu der Idee, dass jeder verrückt ist, dass die Konsequenzen aber weitgehend davon abhängen, als wie verrückt man von der Gesellschaft eingestuft wird. [...] Verrückt wird gemessen daran, wie sehr wir uns dem unterordnen, was die Gesellschaft von uns erwartet, [...] wie sehr wir bereit sind, uns auf die Regeln einzulassen.“ (Mangold zit. n. Petz 2000)

Schauen wir uns GIRL INTERRUPTED genauer an, um beurteilen zu können, in welcher Weise Mangold seinen gesellschaftstheoretischen Anspruch einlöst.

Seelische Wirren in verrückten Zeiten

GIRL INTERRUPTED beginnt mit leiser und sanft einsetzender Folkmusik, während die Kamera langsam von einem vergitterten Fenster zu Susannas Gesicht wandert. Draußen ist die Morgendämmerung zu sehen. Langsam wendet sich Susanna Lisa zu – deren Gesicht nur von einer Träne bewegt ist. Lissas Kopf liegt in Susannas Schoß, und Susanna streichelt ihre Wange. Ein anderes Mädchen weint hörbar. Vor diesem szenischen Hintergrund setzt Susannas erster Innermonolog ein:

„Haben Sie schon mal einen Traum mit dem Leben verwechselt? Oder etwas gestohlen, obwohl Sie genug Geld dafür gehabt hätten? Waren Sie schon einmal richtig niedergeschlagen? Hatten Sie schon einmal das Gefühl, der Zug, in dem Sie sitzen, fährt, obwohl er steht? Vielleicht war ich wirklich nur etwas durchgeknallt. Vielleicht lag es an den Sechzigern. Vielleicht war ich aber einfach nur eine Frau, die ein paar Aussetzer hatte.“

Harter Schnitt: Notaufnahme, Sirenen kreischen, ein Ärzteteam arbeitet an Susanna. Susanna hat eine starke Dosis Aspirin vermutlich mit Alkohol zu sich genommen. Susanna redet wirr. In der nächsten Einstellung ist sie wieder klar bei Sinnen und im großbürgerlich gediegenen Sprechzimmer eines mit ihren Eltern befreundeten Arztes zu sehen. Die ZuschauerIn sieht hier einen Psychiater, wie er aus vielen Psychiatriefilmen bekannt ist – einen ignorant, herrschaftlich und unsympathisch wirkenden Mann, der die Rede der Patientin mit plumper Rationalität zu widerlegen versucht, während er überhaupt keine Ahnung vom Empfinden seines Gegenübers hat. Er fordert von Susanna eine Erklärung für ihre wirren Reden zum Zeitpunkt der Einlieferung in die Notaufnahme. Susanna kontert:

„Was denn erklären? Einem Arzt erklären, dass die Gesetze der Physik vorübergehend außer Kraft gesetzt sein können? Dass etwas nach oben fliegt und nicht runter kommt? Erklären, dass die Zeit auf einmal rückwärts und vorwärts laufen kann?“

Der Arzt empfiehlt einen psychiatrischen Aufenthalt; er habe Susannas Eltern schon informiert. Susanna fährt daraufhin ohne Abschied von den Eltern mit einem Taxi alleine zur Klinik. Im Radio läuft „Downtown“.

In einer kurzen Retrospektive wird nun gezeigt, dass Susanna von einem mit ihren Eltern befreundeten Professor belästigt wurde. Sie hatten miteinander geschlafen und Susanna beendete die verlogene Beziehung gegen sein übergriffiges Drängen. In der nächsten Szene erfährt die ZuschauerIn im formalen Aufnahmegespräch, dass Susanna die einzige Schülerin ihrer Klasse sei, die nicht studieren wolle. Der Taxifahrer – ein langhaariger, bärtiger Typ – spricht Susanna an. Im Radio laufen jetzt die Rolling Stones.

Taxifahrer: Was hast du angestellt?

Susanna: Wie bitte?

Taxifahrer: Ja, du siehst ganz normal aus.

Susanna: Ich bin traurig.

Taxifahrer: Tja, alle sind traurig.

- Susanna: Ich sehe Dinge.
 Taxifahrer: Meinst du wie auf einem Trip?
 Susanna: Sozusagen.
 Taxifahrer: Tja, dann müssten die auch John Lennon einsperren.
 Susanna: Ich bin nicht John Lennon.
 Taxifahrer: Du solltest hier nicht überwintern.

Susanna wird als eine sensible, nachdenkliche und mit ihren Lebensumständen unzufriedene Jugendliche eingeführt. Die Einweisung in eine psychiatrische Klinik wird der ZuschauerIn als mindestens so verrückt wie ihr im Prinzip ungefährlicher Suizidversuch oder ihre seltsame Rede von aufgehobenen Naturgesetzen vorgeführt. Ihre Äußerungen im ärztlichen Gespräch klingen mehr nach jugendlicher Poesie als nach Wahn. Susannas scheinbare Verrücktheit wird dabei in ein Verhältnis mit erheblichen Zumutungen von Seiten der Erwachsenen gesetzt. Der mit ihrem Vater befreundete Arzt hat keinerlei Einfühlungsvermögen, ein Freund ihrer Eltern will Susanna zu einem Verhältnis überreden, ohne Abschied wird sie in eine Klinik abgeschoben. Susanna wird als einsame Teenagerin in einer spießigen und verlogenen Erwachsenenwelt vorgestellt. Nur der Taxifahrer, der Susanna in den Einleitungssequenzen zur Klinik fährt, nimmt sie ernst. Er geht davon aus, dass man etwas angestellt haben muss, wenn man in eine psychiatrische Klinik gefahren wird. Er befindet Susanna auf den ersten Blick als normal. Susannas Aussage, dass sie Dinge sehe, beeindruckt ihn überhaupt nicht. Ihm ist diese Art des Erlebens vertraut und erklärbar. „Wie auf einem Trip?“, fragt er ganz entspannt. Als Susanna bejaht, relativiert er ihre scheinbare Verrücktheit damit, dass dann eine der damals populärsten Personen des öffentlichen Lebens, nämlich John Lennon, auch eingesperrt werden müsste. Diese Perspektive des Taxifahrers führt explizit die Frage nach dem gesellschaftlichen Verhältnis von Normalität und Abweichung ein. In den sechziger Jahren, so das heute etablierte Bild von dieser Zeit, wurde die westliche Welt auf den Kopf gestellt: gesellschaftlich, kulturell, politisch. „Vielleicht lag es an den Sechzigern“, fragt Susanna programmatisch zu Beginn des Filmes – d.h. ihre seelischen Verwirrungen erscheinen in einem möglichen kausalen Zusammenhang mit einer spezifischen Außenwelt. Dieses Motiv einer Korrespondenz von verrückter Welt und verrückter Psyche wird den Film bis zum Ende begleiten – inwieweit der Film aus jenem Motiv gesellschaftstheoretische Aussagen generiert, bleibt Gegenstand der weiteren Analyse.

Diskursive Verbindungen zwischen klinischem Mikrokosmos und politischem Makrokosmos

Susanna wird in die Klinik aufgenommen. Die freundliche und auch resolut erscheinende Stationsschwester Valerie (Whoopie Goldberg) zeigt ihr die Station, erklärt den Stationsalltag und spricht nebenbei einige andere Patientinnen an. Der ZuschauerIn wird hier das soziale Klima der Station vorgestellt. Man sieht eine abgeschlossene Welt, in der große Mädchen wie in einer Art bizzarem und überdimensioniertem Kindergarten leben. Die Musik vermittelt Aufbruchsstimmung. Valerie wirkt wie eine sorgende Mutter. Die jugendlichen Patientinnen wirken dabei wirklich verrückt: springen wie kleine Kinder rum, schauen ängstlich aus Zimmertüren, halten Puppen im Arm und erzählen wirres Zeug. Durch das Fenster kann Susanna sehen, wie eine

aggressive junge Frau im Pelzmantel aus einem Polizeiauto steigt: Lisa. Sie wird von einem Polizisten auf die Station geführt. Lisa ist aggressiv, blickt dämonisch, die anderen haben Angst vor ihr. Lisa wird in Einzelgewahrsam gebracht.

Schnitt: Susanna sitzt abends im Aufenthaltsraum vor dem Fernseher – wie alle Patientinnen muss auch sie ein Schlafmittel einnehmen. Benommen von dem Medikament erinnert sie sich, wie sie beim Schulabschlussfest eingeschlafen ist und nicht aufstand, als sie zur Zeugnisüberreichung aufgerufen wurde. Am nächsten Morgen erinnert sie sich an ihren Freund Tobi – einen energischen, sympathischen jungen Mann, der von einer realen gesellschaftlichen Verrücktheit betroffen ist: Tobi droht der Vietnamkrieg. Susannas Überlegungen von poetischen Selbstmordfantasien findet er „dämlisch“, und wütend erzählt er von seiner Angst, nach Vietnam eingezogen zu werden.



Abb. 20: Lisa

„Was soll das, weil ich mich nicht umbringen will, findest du das ungeil? [...] Susanna, die Welt ist verdammt beschissen. Alles klar? Sie ist so beschissen, dass ich, wenn irgend so ein Zombie von der Einberufungsbehörde mein Geburtsdatum ziehen wird - sterben werde.“

Tobi wird einberufen – aber er widersetzt sich der Einberufung und möchte mit Susanna nach Kanada fliehen. Er will mit ihr dort eine Hütte im Wald bauen und ein gemeinsames Leben führen. Für ihn ist klar, dass Susanna auch fliehen möchte. Als sie während eines Besuchs in der Klinik für den Spaziergang zur Cafeteria das Haus verlassen, fordert Tobi Susanna auf: „Geh einfach weiter, mein Wagen steht gleich dort drüben.“ Susanna will nicht zum Wagen mitkommen. Sie will wissen, was er vorhat.

Tobi: Wir fahren nach Kanada. Susanna, du bist nicht verrückt. Ok? Du musst nicht hierbleiben.

Susanna: Du weißt, dass ich vorhatte, mich umzubringen.

Tobi: Du hast ein paar Aspirin geschluckt. Du hast ...

Susanna: Es waren drei Päckchen Aspirin.

Tobi: Und deswegen klauen die dir ein Jahr deines Lebens. Das ist Blödsinn. Ok? Die machen dich fertig. Jetzt komm schon. Die Zeiten ändern sich. Woher wissen die zum Teufel, was normal ist.

Susanna: Ich habe hier Freundinnen.

Tobi: Wen? Diese Mädchen? Diese Hühner? Susanna, die fressen die Weintrauben von der Tapete. Die sind irre.

Susanna: Nein. Wenn die es sind, bin ich es auch.

[...]

Tobi: Du willst doch auch weg, oder nicht?

Susanna: Ich will auch weg, aber nicht mit dir.

Susanna will also bei ihren Freundinnen in der Klinik bleiben und trennt sich dafür von ihrem Freund. Tobi wird den Rest des Films keine Rolle mehr spielen. Die Sequenz vor Tobis Wagen zitiert eine Szene aus *FRANCES* (USA 1982, vgl. Kap. 4.5), in der die psychiatrisierte Protagonistin mit ihrem Freund flieht, aber wenig später dann aufgrund psychischer Abhängigkeit zu ihrer Mutter und schließlich wieder in die Psychiatrie zurückkehren wird, um dort endgültig unterzugehen. Gemessen am Vergleich mit der Zitatvorlage ist die beschriebene Szene aus *GIRL INTERRUPTED* zwar nur ein Abklatsch, da keine narrativ bedeutsame Beziehungsdynamik entfaltet wird, aber der Figur Tobi kommt dabei trotzdem eine wichtige Funktion zu. Tobi repräsentiert die reale Auseinandersetzung mit einer widerständigen Außenwelt. Er kämpft um sein Überleben und flieht vor dem Vietnamkrieg. Durch die Trennung von Tobi wird dabei Susannas Entscheidung für eine Innenwelt, d.h. für ihre scheinbare Verrücktheit, eindrucksvoll in Szene gesetzt. Doch die Außenwelt ist aus dem Klinikleben nicht vollständig verbannt. Über den Fernseher dringt sie in den Stationsalltag. Immer wieder wird die ZuschauerIn über Fernsehsendungen daran erinnert, dass auch die Außenwelt verrückt ist: schwachsinnige Soaps als Modell familiärer Normalität, Auswahl der Einberufungen nach Vietnam durch öffentliches Auslesen von Geburtsdaten, die Ermordung von JFK, die Ermordung von Martin Luther King.

„Wir leben in einer Zeit des Zweifels. Wir glauben, dass wir uns nicht mehr auf die Institutionen, denen wir einst vertraut haben, verlassen können. Wir sind wohlhabend, aber ...“ (Fernseh-Kommentator in einer Nachrichtensendung über eine Demonstration)

Immer wieder wird in *GIRL INTERRUPTED* die Frage nach Normalität und Abweichung, nach dem, was verrückt sei, als eine nicht entscheidbare Frage inszeniert. Sind die Patientinnen in ihrer stationären Enklave verrückt? Sind Susannas Eltern und deren Freunde verrückt? Sind die Ärzte und Psychologen verrückt? Ist das klinische System verrückt? Ist Susanna verrückt? Oder ist sie vielleicht deshalb verrückt, weil sie meint, verrückt zu sein, und nicht wahrhaben will, dass sie ganz normal ist? Oder ist einfach die ganze Welt verrückt?

Politisch-gesellschaftliche Bedingungen und psychische Irritation werden in ein Verhältnis gesetzt – und so wird das auch in der Rezeption des Filmes gesehen:

„Dabei erweist sich das Klima der amerikanischen sechziger Jahre als idealer Nährboden für solche emotionalen Schwankungen, mit all den psychischen Unsicherheiten, die der Mord an John F. Kennedy und die Wirren des Vietnamkrieges für das kollektive Bewusstsein bedeuteten.“ (Sterneborg 2000b, S.30)

Eine wichtige Frage ist hierbei, in welches Verhältnis die gesellschaftlichen Bedingungen mit der psychischen Befindlichkeit bzw. mit der Darstellung individueller Verrücktheit gesetzt werden. Welche ästhetischen Antworten gibt der Film auf die Frage nach dem Verhältnis von Gesellschaft, psychiatrischer Institution und Individuum?

Am deutlichsten und ästhetisch sehr gelungen wird die Nahtstelle zwischen verrückter Innenwelt der Klinik und verrückter gesellschaftlicher Außenwelt in folgender Sequenz zum Ausdruck gebracht: Susannas Mitpatientin

Daisy wird entlassen – in eine eigene Wohnung, die ihr (missbrauchender) Vater besorgt hat. Das ist offensichtlich verrückt, weil der ZuschauerIn mehrmals schon klar gemacht wurde, dass Daisy wahrscheinlich am meisten von allen professionelle Hilfe nötig hätte. Sie kann nur heimlich essen, sammelt Hühnchen unter ihrem Bett und wirkt wie eine leblose Puppe. Die Patientinnen sehen Daisys Entlassung vom Fenster aus, eine von ihnen schreit, bricht weinend zusammen und kraftvoller Folkrock (Wilco) setzt ein. Eine Tanztherapeutin redet noch irgendwelchen Unsinn zu der verzweifelten Patientin, und dann beginnt die Kamera durch verschiedene Bilder zu kreisen. Die Einstellungen folgen in kunstvollen Überblendungen aufeinander. Die Musik ist melancholisch, sie erzählt vom Gefühl der Sinnlosigkeit und fordert ironisch zum Widerstand durch scheinbare Anpassung an die Sinnlosigkeit auf. Wir sehen sprießende Zweige hinter einem vergitterten Fenster, eine nachdenkliche Patientin, freundliche Krankenschwestern, die Medikamente und Tee aufs Zimmer bringen. Susanna liegt auf ihrem Bett und schreibt in ihr Tagebuch „The World didn't stop spinning“, Lisa lackiert Polly die Fußnägel, Susanna spricht engagiert in der Therapiesitzung, während Dr. Potts schnarcht, die Patientinnen spielen kreischend mit Rollstühlen auf dem Gang (die Schreie perfekt im Takt der Musik), wieder die Medikamente, Susanna tanzt mit einem Pfleger, Krankenschwestern überreichen eine Geburtstagstorte, die Mädchen lachen, Eltern besuchen ihre Kinder, und schließlich sitzen alle vor dem Fernseher – Patientinnen und Krankenschwestern gemeinsam. Alle schauen ernst und gebannt auf den Bildschirm: Martin Luther King wurde ermordet. Während der letzten Strophe von Wilcos besinnlichem Song über gesellschaftlich produzierte Sinnlosigkeit wird der Anfang des Fernsehberichts eingeblendet. Die subjektiven und objektiven Welten verschmelzen.

„How to fight loneliness. Smile all the time. Shine you teeth til meaningless. Sharpen them with lies. [...] You laugh at every joke. Drag your blanket blindly. Fill your heart with smoke. [...] That's how you fight it. Just smile all the time. [...]“
(Wilco: ‚How to fight loneliness‘)

„Heute Abend wurde Martin Luther King junior in Tennessee ermordet. ... Gestern Abend sagte er: ‚Ich weiß, was nun geschehen wird. Uns stehen schwierige Tage bevor. Aber für mich spielt das eigentlich keine Rolle mehr, denn ich habe auf dem Gipfel des Berges gestanden, und es macht mir nichts aus.‘“
(Fernsehbericht)

Während Fernsehbericht und Song fährt die Kamera durch die Runde der gebannten Zuschauerinnen. Im Hintergrund kann man durch vergitterte Fenster ins Freie sehen. Alle blicken stumm und betroffen. In der Mimik der Patientinnen und der Schwestern ist kein Unterschied feststellbar. Über dem Fernsehgerät hängt ein psychedelisches Bild mit einem Peace-Zeichen und dem Spruch „Come together“. In der nächsten Szene, gleich nachdem die Musik abgeklungen ist, kommt dann Susannas Freund und sagt ihr als Erstes, dass er „nächste Woche rübergeschickt“ wird (nach Vietnam).

Die Außenwelt ist mindestens so verrückt, wie es Individuen nur vielleicht sein können – so die ästhetische Aussage. Diese Aussage muss erläutert werden, weil sie im Prinzip falsch ist, und die im Anschluss durchgeführte Kritik an *GIRL INTERRUPTED* soll genau auf diese Aussage abzielen. Die

Verrücktheit einer Außenwelt ist ein anderer Gegenstand auf einer anderen Betrachtungsebene als ein verrücktes Individuum, und ein Vergleich kann semantisch gesehen so gar nicht zulässig sein. Doch genau die genannte Aussage bzw. jener Vergleich wird in *GIRL INTERRUPTED* hergestellt. Der Begriff des Wahnsinns wird ästhetisch hinsichtlich zweier unterschiedlicher Referenzebenen – nämlich Psyche und gesellschaftliche Verhältnisse – parallelisiert. Subjektive und objektive Welten werden damit aus ihrem Verhältnis gelöst und miteinander verschmolzen. In dieser Verschmelzung subjektiver und objektiver Welten kann die Frage nach Normalität und Abweichung nicht sinnvoll gestellt werden, weil kein Kriterium hinsichtlich einer möglichen Antwort mehr denkbar ist. Das Verhältnis von Normalität und Abweichung wird entgegen seinem expliziten Anspruch in *GIRL INTERRUPTED* nicht dekonstruiert, sondern mit Hilfe narrativer und bildästhetischer Mittel negiert.

Die Negation des Unterschieds zwischen Normalität und Abweichung wird allerdings im gesamten Film nicht stringent durchgehalten. So wie der Film in Form der ästhetischen Verschmelzung von Innenwelt und Außenwelt bemüht ist, die Grenze zwischen Normalität und Abweichung zu dekonstruieren, so baut er in anderer Weise immer wieder genau diese Grenze auf: Zum einen werden Susannas Mitpatientinnen immer wieder klar als von der Normalität abweichend dargestellt – und zwar mit Hilfe psychopathologischer Kategorien. Durch die Darstellung von offensichtlichem Leidensdruck in Zusammenhang mit bekannten Bildern klinischer Verhaltensauffälligkeiten wird explizit klaggestellt, dass es trotz verrückter Welt auch so etwas wie psychische Krankheiten gibt. Georgina ist eine „pathologische Lügnerin“, Polly hat sich als Kind aus psychischer Not heraus selbst verbrannt und leidet seitdem unter ihrem entstelltem Gesicht, Janet ist magersüchtig, Daisy hat ebenfalls eine Essstörung, wird von ihrem Vater sexuell missbraucht und suizidiert sich schließlich – und Lisa lebt seit sieben Jahren in der Klinik, sie ist emotional verhärtet, ohne Skrupel und ohne Hoffnung. Zum anderen fungieren Dr. Wick und die Stationschwester Valerie als Instanzen eines unverrückbaren Realitätsprinzips. Sie werden Susanna helfen, den Weg der psychischen Reifung zu finden. Doch an dieser Stelle soll zuerst Susannas Beziehung zu Lisa, zu einer Figur der moralischen Finsternis, genauer untersucht werden.

Lisa und Susannas moralische Entscheidung im Außen

Anstatt mit ihrem Freund wegzugehen, wendet sich Susanna immer mehr Lisa zu. Lisa ist dramaturgisch gesehen Susannas Gegenspielerin. In klassischer Weise wird Lisa im Zuge der narrativen Klimax zur diabolischen Gestalt auf der anderen Seite des Lichts der Ratio und der sittlichen Ethik werden. Doch zunächst wird Lisa als eine zwar nicht sympathische, aber sehr attraktive Rebellin in die Handlung eingeführt. Im Unterschied zu den anderen Patientinnen, welche eher wie Mädchen als wie junge Frauen wirken, hat Lisa Sex-Appeal. Und Lisa ist offen aggressiv. Sie lässt sich nie etwas gefallen und wehrt sich mit aller physischen Kraft gegen jede Einschränkung ihrer Willensfreiheit. Alle – bis auf Valerie, Dr. Potts und Dr. Wick – haben vor Lisa mächtigen Respekt. Sogar von einer Krankenschwester bekommt sie sofort und unaufgefordert Feuer, wenn sie sich eine Zigarette in den Mund steckt. Lisa wird von der Polizei in die Klinik gebracht. Selbstbewusst, mit erhabenem Haupt und lässigem Pelzmantel, läuft sie auf der Station ein. Kaum wieder auf der Station angelangt, schlägt sie einen Pfleger nieder, will wissen,

wo ihre beste Freundin Jamie ist und erfährt, dass sich diese umgebracht hat. Lisa ist rasend vor Wut. Nur mit Hilfe von Medikation und drei Pflegern kann sie beruhigt werden.

Am nächsten Morgen spricht Lisa im Aufenthaltsraum Susanna an und klärt sie erst mal über die Charaktere ihres Arztes Dr. Potts und ihrer Psychologin Dr. Wick auf. Dr. Potts sei ein „Glatzkopftherapeut mit einem kleinen Schwanz“ und Dr. Wick habe einen „Sex-Tic“. Lisa trägt in dieser Szene ein T-Shirt mit der Aufschrift „US Air Force“. Immer wieder wird sich Lisa Susanna als erfahrene Orientierungshelferin anbieten und ihre Vorstellung von den Zusammenhängen der Psychiatisierung erklären. Lisa zeigt Susanna beispielsweise, wie man ungeliebte Tabletten unter der Zunge versteckt. Wie auch in anderen Psychiatriefilmen (ROSENGARTEN, THE OTHER SIDE OF HELL, 12 MONKEYS) sehen wir hier die Figur einer Mitpatientin, welche, ähnlich der klassischen Figur des Begleiters in Dantes Inferno, der Protagonistin zu begreifen hilft. Mit diesem Stilmittel wird stets das Bild einer infernalischen, geheimnisvollen Psychiatrie unterstützt. Lisa ist allerdings eine trügerische Begleiterin, wie sich später herausstellen wird. Sie wird sich zur offensichtlichen Gestalt einer Dämonin verändern, von der sich Susanna abwenden muss, um den Weg der sittlichen Reife betreten zu können. Doch bis zu dieser Klimax wird Lisa in aufklärender Funktion bleiben.

Lisa: Tja, darum geht es ja bei der ganzen Therapiererei. ... Das ist eine verfluchte Industrie. Du legst dich hin, verrätst deine Geheimnisse und wirst gerettet. Tatah! Tja, umso mehr du verrätst, umso mehr denken sie daran, dich wieder von der Angel zu lassen.

Susanna: Aber wenn du gar keine Geheimnisse hast?

Lisa: Dann kriegst du lebenslänglich - so wie ich.

Nachdem Dr. Potts in einem Familiengespräch Susanna und ihren Eltern, welche wie in DAVID UND LISA nur mit ihren eigenen Bedürfnissen beschäftigt sind, die Diagnose „Borderline-Persönlichkeit“ eröffnet, klärt wiederum Lisa Susanna anschließend auf:

Lisa: Na, wie lautet deine Diagnose? Was hat er zu Mom und Pa gesagt?

Susanna: Ich hab 'ne Borderline-Persönlichkeit.

Lisa: Das hat nichts zu bedeuten.

In diesem Gespräch fordert Lisa Susanna auf, nachts einem geheimen Treffen im Kreise der Patientinnen beizuwohnen: Wie vergnügte Mädchen spielen sie zuerst in der Kegelbahn und dringen anschließend in Dr. Wicks Büro ein. Sie lesen sich (begleitet von getragener, ernsthaftem Folksound) gegenseitig ihre Krankenblätter vor – machen sich ein wenig darüber lustig und sind sich über die Unsinnigkeit der klinischen Argumentationen einig.

Susanna: „Borderline-Persönlichkeitsstörung! Labil, was Selbstwahrnehmung, Beziehungen und Stimmungen angeht. Ungewissheit hinsichtlich der eigenen Ziele, selbsterstörerische Aktivitäten, die zu schweren Schädigungen führen können: etwa leichtfertige Sexualkontakte. Mehrmals wurden soziale Unangepasstheit und allgemeine pessimistische Gefühlsgrundlage

festgestellt.‘

Passt wie gespuckt!

Lisa: Passt auf jeden wie gespuckt.

Susanna: Welche Art von Sex ist nicht leichtfertig?!

Janet: Die meinen promiskuitiv.

Susanna: Ich bin nicht promiskuitiv. Das bin ich nicht. (fröhliche Musik und Schnitt zur nächsten Szene)

In der nächsten Szene spazieren die Freundinnen auf dem Weg zu einem Eiscafé vergnügt durch den Schnee – begleitet von Susannas ‚tiefschürfendem‘ Innermonolog.

„In einem Schneesturm mit uns Eis essen gehen! Da fragt man sich doch, wer hier verrückt ist.“

Die Szene im Eiscafé erinnert wiederum an eine Szene aus DAVID UND LISA, die dazu dient, ein Bild darüber zu vermitteln, dass „die Normalen“ auch „die Verrückten“ sein können: Susanna trifft in dem Eiscafé auf die Ehefrau des Professors, welcher sie sexuell bedrängt hat. Diese beschimpft Susanna – als ob der Betrug ihres Mannes Susannas Schuld gewesen wäre. Lisa verteidigt Susanna. Die Freundschaft zwischen Susanna und Lisa wird immer stärker. Nach einer nächtlichen Party und der Verführung eines Pflegers auf dem Stationsgang gibt es ein ernstes Gespräch mit Dr. Wick, und Susanna wird von Lisa für eine Weile getrennt. Susanna vermisst und idealisiert Lisa in dieser Zeit. Deutlich bringt sie das in einem Streit mit Valerie zum Ausdruck. Susanna brüllt:

Susanna: Wo ist Lisa? Wo zum Teufel ist Lisa?

Valerie: Was ist bloß los? Kommst du ohne sie nicht klar?

Susanna: Ihr verbannt Lisa, weil sie Polly vorgesungen hat. ... Dieses verdammte Land ist eine faschistische Scheiß-Folterkammer.

Lisa und Susanna opponieren weiter, sie fliehen gemeinsam aus der Klinik. Per Anhalter fahren sie zu der mittlerweile aus der Klinik entlassenen Daisy. Daisy wohnt alleine in einem Apartment, das ihr Vater für sie besorgt hat. Regelmäßig bringt dieser ihr immer noch Hühnchen und – so wird durch Lisas rücksichtsloses Nachfragen deutlich – missbraucht sie. Am nächsten Morgen ist Daisy tot: Sie hat sich im Bad erhängt. Susanna ist schockiert. Lisa bleibt völlig cool, stiehlt der toten Daisy noch Geld aus der Bademanteltasche und geht. Susanna lässt sich von Dr. Potts in die Klinik zurückbringen. Lisa kommt erst nach Wochen zurück – wie immer mit der Polizei. Sie wirkt völlig zerstört. Susanna ist durch das tragische Erlebnis von Daisys Suizid mittlerweile geläutert. Sie hat sich bei Valerie ausgeweint und hat begonnen einzusehen, dass ihr bisheriges Verhalten kindisch war. Ihre Entlassung steht in Aussicht. Vorsichtig nähert sie sich Lisa. Lisa ist wie schon oft im Isolierzimmer. Durch ein kleines Fenster blicken sich Susanna und Lisa in die Augen. Lisa ist trotz angegriffenem Zustand cool. Ihre Stimme klingt mechanisch. Ihr Blick wirkt beängstigend. Susanna teilt Lisa mit, dass sie entlassen wird. Während Susannas letzter Nacht in der Klinik kommt es zwischen Lisa und Susanna zu einem Showdown wie im klassischen Drama. Susanna wird sich nun endgültig von Lisa abgrenzen –

sich nun endgültig von Lisa abgrenzen – wie von einem bösen Geist, wie von einem bösen Alter Ego. Die Patientinnen sind wieder zu einem geheimen Treffen im Keller versammelt. Lisa liest den anderen aus Susannas Tagebuch vor. Es ist demütigend für alle Beteiligten. Lisa ist wütend auf Susanna.

Susanna: Verflucht, was tust du da, Lisa?

Lisa: Ich spiele die Böse, Baby. So wie du es willst. Ich will dir all das geben, was du willst.

Susanna: Das ist nicht wahr.

Lisa: Du wolltest deine Akte, ich habe dir deine Akte besorgt. Du wolltest hier raus, ich hab' dich rausgeholt. Du brauchtest Geld, ich hab dir welches organisiert. Ich bin nur konsequent, ich hab dir die Wahrheit gesagt und sie nicht in ein Scheiß-Buch geschrieben. Ich sag sie dir ins Gesicht. Daisy hab ich sie auch ins Gesicht gesagt – was sich keiner zu sagen traute, und sie hat sich getötet. Und wieder war ich die Böse – genauso wie du es wolltest.

Susanna: Warum sollte ich so etwas wollen?

Lisa: Weil du dadurch zur Guten wirst, mein Herz. Du wirst zur Guten und kommst wieder hierher, mit deinen lieblichen Rehaugen voller Reue, und die Meute sitzt da, ringt die Hände und gratuliert dir zu deiner verdammten Tapferkeit. Und derweil blase ich drei Typen an der Bushaltestelle einen, weil du das verdammte Geld aus ihrem Morgenmantel hast.

Susanna flieht. Die Musik ist psychedelisch und bedrohlich. Lisa verfolgt sie. Ihre Stimme hallt durch den Keller. Sie schreitet ruhig. Susanna rennt und schreit.

Lisa: Wo willst du hin? Ich rede mit dir. Wo willst du hin? Ich rede mit dir. Susanna! Was ist, magst du mich nicht mehr?

Susanna: Nein! Hör endlich auf! Nein!

Lisa: Weil du frei bist?

Susanna: Lass mich endlich in Ruhe!

Lisa: Du denkst, du bist frei? Ich bin frei! (schreit) Du weißt doch gar nicht, was Freiheit ist!

Susanna: Nein!

Lisa: Ich bin frei. Ich kann atmen. Und du, du wirst an deinem mittelmäßigen Scheiß-Durchschnittsleben ersticken.

Susanna klemmt sich beim Schließen einer Schiebetüre die Hand ein. Ihre Hand blutet. Sie schreit. Lisa steht ihr nun drohend gegenüber. Sie hat eine Spritze wie ein Messer in der Hand.

Lisa: Es gibt zu viele Fallen auf der Welt. Zu viele Fallen, sie sind nicht einfach. Und es gibt zu viele, die gerne in eine Falle stolpern. Ja, sie beteln geradezu darum, Fallen gestellt zu bekommen. Sie kommen ohne Fallen gar nicht durchs Leben. Und dann muss ich mich fragen, wirklich, ich frage mich verdammt oft: Wieso stellt mir niemand eine Falle? Wieso lässt mich nie jemand stolpern? Und reißt die Wahrheit aus mir heraus

und sagt mir, ich bin eine dreckige Hure und meine Eltern wünschten, ich wäre tot.

Susanna: Nein! Weil du jetzt schon tot bist, Lisa. Es interessiert niemanden, ob du stirbst, Lisa, weil du bereits schon tot bist. Dein Herz ist kalt. Deswegen kommst du immer wieder hierher zurück. Du bist nicht frei. Du brauchst diesen Laden, um dich lebendig zu fühlen. Zum Kotzen!

Lisa bricht zusammen, schluchzt und schreit verzweifelt. Susanna setzt sich nieder und blickt Lisa ruhig an.

Susanna: Ein Jahr meines Lebens habe ich verschwendet. Und vielleicht sind das da draußen alles Lügner. Und vielleicht ist die ganze Welt da draußen dämlich. Aber ich möchte lieber dort leben. Ich will lieber in der Welt da draußen sein als hier unten - bei dir.

Susanna hat den existenziellen Kampf gegen Lisa und damit gegen ihre eigene Unvernunft gewonnen. Die Musik wird sanft. Am nächsten Morgen verabschiedet sie sich von Lisa. Lisa liegt fixiert im Bett. Susanna blickt ihr sanft in die Augen und lackiert ihr liebevoll die Fingernägel – mit einem Nagellack, den sie als Abschiedsgeschenk extra von einer anderen Station organisiert hat. Lisa weint.

Lisa: Weißt du, ich bin nicht wirklich tot. (Sanfte Folkmusik setzt ein: Aufbruchsstimmung)

Susanna: Ich weiß.

Lisa: Du wirst mir fehlen, Susanna.

Susanna: Nein, werde ich nicht. Du wirst es hier raus schaffen. Und dann wirst du mich besuchen, Lisa. Ok? (Lisa schluchzt auf)

Lisa: Ja (leise)

Susanna hat Lisa besiegt und sich darüber hinaus auch noch mit ihr versöhnt. Susanna hat es geschafft, sie ist groß und stark geworden. Sie kann die Klinik wie die Beziehung zu Lisa – den Ort ihrer Initiation – selbstbewusst und psychisch befreit verlassen.

Pädagogische Felsen in Susannas Brandung fataler Egozentrik: Schwester Valerie und Dr. Wick

Neben Lisa, welche die andere Seite von Susannas Vernunft repräsentiert, gibt es zwei weitere Schlüsselfiguren ihrer Heilung: Dr. Wick und Valerie. Beide setzen Susanna als Agentinnen des Realitätsprinzips unnachgiebig zu: Dr. Wick mit den Klingen der Ratio und Valerie durch emotionale Standfestigkeit.

Bei Dr. Wick wird Susanna nach der Abkehr von Lisa und auch nach ihrer Entlassung regelmäßige Therapiesitzungen haben. Im Film wird die entscheidende Sitzung in klassischer Tradition des Psychriefilms inszeniert – als ein Disput. Die Sitzung findet nach Susannas nächtlicher Party mit Lisa und dem Pfleger statt – das Maß ist voll. Dr. Wick fügt Susanna einen strengen Hieb der Ratio zu, welcher ihren Trotz noch steigert, der aber auch ihre kommende Heilung vorbereiten soll.

Dr. Wick: Du hast dich mit Lisa angefreundet?

Susanna: Warum, ist das böse?

Dr. Wick: Glaubst du, dass das böse ist?

Susanna: Nein. [...]

Dr. Wick: Malvin sagt, dass du, was deine Krankheit angeht, einige interessante Theorien hast. Du glaubst an ‚mystische Unterströmungen im Leben‘: ‚Treibsand der Schatten‘.

Susanna: [...] Ich habe nur ein Problem mit diesem Krankenhaus hier. Ich will endlich weg.

Dr. Wick: Das kann ich nicht verantworten.

Susanna: Ich habe mich selbst eingewiesen. Dann müsste es doch möglich sein, dass ich mich selbst entlasse.

Dr. Wick: Du hast dich damit in unsere Fürsorge begeben. Wir entscheiden, wann du gehen kannst. ... Du bist noch nicht so weit. Enttäuscht dich das?

Susanna: Da bin ich ambivalent. Das ist übrigens mein neues Lieblingswort.

Dr. Wick: Weißt du, was das bedeutet – ambivalent?

Susanna: Ist mir egal.

Dr. Wick: Wenn das dein neues Lieblingswort ist, dann ...

Susanna: Es bedeutet, es ist mir egal!

Dr. Wick: Nein, ganz im Gegenteil, Susanna! Ambivalenz deutet auf starke Gefühle hin, die einander widersprechen. Die Vorsilbe ambi bedeutet ‚beides gleichwertig‘. Der Rest ist auch lateinisch und bedeutet ‚Wert‘. Dieser Begriff deutet darauf hin, du schwebst zwischen zwei sich widersprechenden Handlungsmöglichkeiten.

Susanna: Gehe ich oder bleibe ich.

Dr. Wick: Bin ich geistig gesund oder bin ich geisteskrank.

Susanna: Das sind doch keine Handlungsmöglichkeiten.

Dr. Wick: Doch! Möglicherweise schon. Nicht für jeden.

Susanna: Also schön, dann ist es das falsche Wort.

Dr. Wick: Nein, ich finde es perfekt. Quis hic locus, quae regia, quae mundis plaga! Was für eine Welt ist das? Was für ein Königreich? Welche Gestade von welchen Welten? Du musst dich einer sehr wichtigen Frage stellen, Susanna. Entscheidest du dich für oder gegen das Leben? Wie sehr willst du auf deinen Fehlern beharren? Was hast du für Fehler? Sind es Fehler? Wenn du deine Fehler auslebst, wirst du dich für immer in eine Anstalt wie diese einweisen. Schwerwiegende Fragen. Wichtige Entscheidungen. Ich muss schon sagen, es überrascht mich, wie du damit umgehst.

Susanna: War's das dann?

Dr. Wick: Für's erste.

Die nächste Lektion bekommt Susanna von einer weiteren Agentin der Normalität, von einer Person, die durch und durch als bodenständig und in keinsten Weise als verrückt gekennzeichnet wird: von Valerie – die Stationschwester in der dafür wahrscheinlich perfekten Besetzung durch Whoopie Goldberg. Valerie kennt genau den Unterschied zwischen psychischer Störung und normaler Spinnerei. Letzteres attestiert sie Susanna. Valerie erklärt ihr, dass sie schon in staatlichen Anstalten gearbeitet hat und sehen konnte,

wie schlecht es psychisch Kranken gehen kann. Susanna ist für sie ein „verzogenes Gör“, das verrückt spielen will.

Nach der rationalistischen Abreibung bei Dr. Wick bekommt Susanna von Valerie am nächsten Tag noch eine weitere Abkühlung verpasst: Valerie wirft Susanna in eine kalte Badewanne. Dies, weil Susanna sich nach dem Gespräch bei Dr. Wick wütend mit Beruhigungsmitteln betäubt hat und bis zum Mittag apathisch im Bett liegen bleibt.

Susanna: Verflucht, was soll dieser Scheiß? Holen Sie mich aus dieser verdammten Wanne raus.

Valerie: Steig doch selber raus. [...] Hör zu, ich lass mir eine Menge verrückten Scheiß von einer Menge verrückter Leute gefallen. Aber du, du bist nicht verrückt.

Susanna: Was stimmt dann nicht mit mir, he? Was verflucht geistert dann durch meinen Schädel? [...] Wie lautet ihre Diagnose?

Valerie: Du bist ein egoistisches, verwöhntes kleines Ding, was nichts anderes vorhat, als sich selbst verrückt zu machen.

Susanna: Ist das Ihr ärztlicher Befund, he? Ist das das, was Sie in ihren fortgeschrittenen Abendschulkursen für schwarze Wohlfahrtsempfängerinnen gelernt haben? ... Und Sie tun so, als wären Sie Ärztin. Sie stellen Listen auf und verteilen die Pillen. Aber Miss Valerie ist nichts als ein schwarzes Kindermädchen.

Valerie: Und du wirfst dein Leben weg. (Valerie bleibt unbeeindruckt.)

Susannas innerpsychische Wende als Ergebnis moralischer Reflexion

Susanna wird ihr Leben nicht wegwerfen, und so energisch, wie sie erst gegen Valerie trotz, bricht sie später in deren Armen weinend zusammen. Schluchzend gesteht sie ihr, dass ihr „alles so leid tut“. Susannas Initialerlebnis für die Abkehr von ihrer kindischen Spielerei mit der Verrücktheit ist Daisys Suizid. Susanna beginnt an dieser Stelle, ihre Lektion zu lernen. Sie ist schockiert von Lisas Verhalten, als diese Salz in Daisys Wunden streute, indem sie sie schonungslos und demütigend auf den Missbrauch durch ihren Vater ansprach. Und Susanna schämt sich, nichts gegen Lisas Verhalten unternommen zu haben.

Susanna: Ich konnte mich ihr (Lisa, A.d.V.) nicht widersetzen. Ein anständiger Mensch hätte was unternommen - sie zum Schweigen gebracht. Hätte auf Daisy eingeredet. [...]

Valerie: Was hättest du ihr gesagt?

Susanna: Ich weiß es nicht. Dass es mir leid tut. Dass ich keine Ahnung hatte, wie ihr zumute war. Aber ich weiß, wie es ist, wenn du sterben willst. Wenn jedes Licht wehtut. Du willst dich anpassen, aber du scheiterst. Du verletzst dein Äußeres, um in Wahrheit dein Inneres zu töten.

Valerie: Susanna, es ist ja schön, dass du mir das erzählst. Aber du solltest das deinen Ärzten erzählen.

Susanna: Wie soll ich denn jemals gesund werden können, wenn ich nicht einmal meine Krankheit verstehe.

Valerie: Aber du verstehst sie doch. Du hast gerade sehr klar darüber gesprochen, Susanna. Aber ich glaube, du solltest es irgendwie loswerden. Pack es weg! Schreib es in dein Tagebuch. Lass es nur irgendwie verschwinden - damit du dich nicht länger daran wärmen kannst. [...]

Susanna: Es tut mir so leid (schluchzt). Ich war ein Schwein.

Valerie: Ist ja gut. Du solltest hier nicht vor Anker gehen. Verstehst du!?

Susanna: Mhm.

Nun ist Susanna über dem Berg. Sie ändert ihre Einstellung. In der nächsten Szene sieht man Blätter im Morgenlicht, Sonnenstrahlen, die in den Tagesraum fallen, Susanna beim Malen, Schreiben, dazu ist Susannas Innermonolog zu hören, untermalt von harmonischer Musik. Susannas Gedanken überschlagen sich:

„Wenn man nicht bereit ist, etwas zu fühlen, kann einem der Tod wie ein Traum erscheinen. Aber wenn man ihn dann erlebt - den Tod richtig erlebt, ist es ziemlich lächerlich, weiter davon zu träumen. Wenn man erwachsen wird, dann kommt man unweigerlich einmal an einen Punkt, an dem wir uns häuten müssen. Dann verlieren wir die Schale, die uns schützt. Vielleicht war ich wirklich verrückt - man kann seine Krankheit nicht verstehen. Wie kann man so eine Genesung wie meine beschreiben? Verrückt? Gesund? ‚Dämlich‘ ist vielleicht der richtige Begriff dafür. [...] Ich wusste, dass es nur einen Weg in die Welt zurück gab - etwas zu erleben. Ich musste diese Anstalt benutzen. Ich musste reden. Und so ging ich dreimal die Woche zu dieser beeindruckenden, wunderbaren Dr. Wick und ließ sie an jedem meiner Gedanken teilhaben.“ (Susannas Innermonolog)

Susanna hat nun ihre Lektion gelernt. Sie ist vernünftig geworden – in einem Sinne, der mit *Michel Foucault* innerhalb einer „Matrix praktischer Vernunft“ verortet werden kann, die spezielle Techniken umfasst, „welche Menschen gebrauchen, um sich selbst zu verstehen“ (1993, S.26). Foucault erklärt diese als

„Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, daß er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.“ (Foucault, a.a.O.)

Susanna distanziert sich von ihrem Trotz gegenüber der Weltsicht Erwachsener. Ihrer Entlassung steht nichts mehr im Wege. Susannas Abkehr von der Unvernunft wird schließlich, wie oben beschrieben, im klassischen Showdown gegen Lisa auf die Spitze getrieben, und Susanna verlässt geläutert und zudem noch mit Lisa versöhnt die Klinik. Derselbe Taxifahrer, der sie in die Klinik brachte, fährt sie wieder weg – in die Welt. Der Film endet musikalisch untermalt mit Susannas Schlussmonolog. Im Abspann läuft wie bei der Hinfahrt „Downtown“.

„Offiziell für gesund erklärt – und wieder in die Welt hinausgeschickt. Meine endgültige Diagnose lautete ‚geheilte Borderline-Persönlichkeit‘. Was das bedeutet, weiß ich immer noch nicht. War ich wirklich verrückt? Schon möglich. Aber vielleicht ist auch das Leben verrückt. Verrückt sein bedeutet nicht, zu zerbrechen oder ein dunkles Geheimnis in sich zu tragen. Das sind du und ich in Überlebensgröße. Wenn du jemals eine Lüge erzählt und es genossen hast, wenn du je deiner Leidenschaft freien Lauf gelassen hast, wenn du dir je gewünscht hast, du könntest für immer ein Kind bleiben. Sie waren nicht perfekt. Aber es waren meine Freundinnen. In den Siebzigern waren die meisten wieder raus und lebten ihr Leben. Einige habe ich wieder getroffen, andere nicht. Doch vergeht kaum ein Tag, an dem mein Herz nicht zu ihnen spricht.“ (Susannas Schlussmonolog)

Zum Anspruch der Gesellschaftskritik in *GIRL INTERRUPTED*

Der Regisseur James Mangold intendiert mit *GIRL INTERRUPTED* eine gesellschaftstheoretische Sichtweise auf den Begriff der Verrücktheit, und er beansprucht eine herrschaftskritische Sichtweise des Krankheitsbegriffs. Auch in der Rezeption findet sich der kritische Anspruch wieder, wenn *GIRL INTERRUPTED* beispielsweise in eine Linie mit *EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKS-NEST* oder *SHOCK CORRIDOR* gestellt wird. Der Film handle wie jene beiden Filme auch von „der kaum sichtbaren Linie, die Wahnsinn und Normalität trennt“ (Sterneborg 2000, S.30). Der Wahnsinn erscheint in *GIRL INTERRUPTED* in zweifacher Weise als ein gesellschaftlich bedingtes Phänomen:

- Der Wahnsinn gilt als Abweichung von der gesellschaftlich definierten Normalität.
- Der Wahnsinn findet nicht nur im Individuum, sondern auch in der Gesellschaft statt (Verunsicherungen in den 60er Jahren, Vietnamkrieg; Ermordung von J.F. Kennedy und M.L. King).

Zwei zentrale Fragen müssen somit an den Film gestellt werden: Eine Frage bezieht sich darauf, wie die „Linie zwischen Wahnsinn und Normalität“ konstruiert wird. Welche Bereiche werden in *GIRL INTERRUPTED* durch jene Linie geschieden? Und die zweite Frage bezieht sich darauf, welches Bild von den politisch-gesellschaftlichen Prozessen durch die Parallelisierung von verrückter Innen- und Außenwelt entsteht. Welchen Begriff der Gesellschaft vermittelt der Film durch seine spezifische Konstruktion des Begriffs psychischer Störung?

Der Krankheitsbegriff kann in *GIRL INTERRUPTED* – zunächst schlicht formuliert – als eine reaktionäre Sichtweise zum Begriff der Abweichung beurteilt werden. Die Krankheit wird ganz klar als eine moralische Kategorie inszeniert. „Wenn du deine Fehler auslebst, wirst du dich für immer in eine Anstalt wie diese einweisen.“ So ermahnt Dr. Wick Susanna zur moralischen Umkehr. Die Psychologin bringt die Sichtweise des Filmes zum Begriff psychischer Krankheit hier programmatisch auf den Punkt. Susanna wird als eine junge Frau dargestellt, die sich den Erfordernissen des Erwachsenwerdens nicht beugen will, die unvernünftig wie ein trotziges Kind agiert. Deshalb gerät sie unter psychischen Leidensdruck. Sie läuft dadurch Gefahr, „ihr Leben wegzuerwerfen“ (Valerie) und müsste dann für immer in der Anstalt bleiben (Dr. Wick). Interessant ist an dieser Stelle vor allem die Unterstellung, dass Susanna nicht gegen ihren Willen in die Anstalt eingesperrt würde, sondern

dass sie sich mit ihrem unvernünftigen Verhalten selbst einweisen würde. Es bedarf hier nicht der Aufhebung von Bürgerrechten und des fremdbestimmten Freiheitsentzugs wie beispielsweise in KUCKUCKSNEST, sondern die Protagonistin würde es selbst tun. Die Invasion der psychiatrischen Ordnung wirkt von innen, das heißt, sie ist als integrales Moment sozusagen schon im Subjekt eingebaut. Der Ansatzpunkt für die Unterwerfung ist kein widerständiges Subjekt, sondern ein der psychiatrischen Logik bereits als konform vorausgesetztes. Das Konzept der Elias'schen „Selbstzwangsapparatur“ (vgl. Elias 2001) kommt in GIRL INTERRUPTED anschaulich zur Geltung. Susannas Verhalten demonstriert keine scheinbare und berechnete Anpassung, die dazu dient, das Zwangssystem zu überlisten, denn ihr Verhalten und ihre Aussagen entsprechen auch ihrer Überzeugung – dies ist aus den ästhetischen Aussagen und der narrativen Hinführung zu ihrer Verhaltens- bzw. Einstellungsänderung ableitbar. Bevor Susanna sich verändert, bricht sie bei Valerie reumütig zusammen. Die schnellen Bildfolgen, Überblendungen und die Musik während ihrer Innermonologe erzeugen Aufbruchsstimmung. Es wird bildästhetisch sowie narrativ keinerlei skeptische Distanz zu Susannas moralischen Bekenntnissen hergestellt. Stattdessen wird Susannas Distanzierung von den Mitpatientinnen, welche nun noch kindlicher wirken, inszeniert. Besonders dramatisch wird die moralische Dimension von Susannas Entscheidung zur Normalität im Showdown mit Lisa inszeniert. Die dargestellte Kontroverse zwischen Vernunft und Unvernunft erscheint als ein Kampf zwischen Licht und Finsternis wie im klassischen Drama. Susannas Entscheidung zum vernünftigen, das heißt in diesem Fall auch zum konformen Verhalten ist klar und ungebrochen. Ihr Psychiatrieaufenthalt ist eine gelungene moralische Initiation. Die Linie zwischen Abweichung und Normalität wird durch die Trennung von Vernunft von Unvernunft gezogen – und der Begriff von Vernunft ist bestimmt durch die Rationalität der psychiatrischen Ordnung. Susanna erkennt, dass sie die „Anstalt benutzen“ muss, um in die „Welt zurückzukommen“. Entscheidungs- sowie Handlungsspielraum besteht dabei, den Worten von Dr. Wick folgend, lediglich zwischen den dichotomen Kategorien „geistig gesund“ und „geisteskrank“. Susanna wird demnach zu einem richtigen Subjekt, indem sie sich vom falschen Subjekt, verkörpert in der dämonischen Gestalt Lisas, lossagt. Die Begriffe des psychischen Leidens, der gesellschaftlichen Abweichung und – dazu kontradiktorisch konstruiert – der Freiheit sind in GIRL INTERRUPTED von daher im Sinne bürgerlicher Moralvorstellungen konzipiert.

Einen Begriff der Gesellschaft entwickelt der Film korrespondierend mit den Begriffen der psychischen Störung sowie ihrer Überwindung. Immer wieder wird eine verrückte Außenwelt mit einer verrückten Innenwelt der psychiatrischen Institution und einer verrückten Innenwelt der Subjekte ästhetisch verschmolzen. Der Kampf zwischen Wahnsinn und Vernunft im Sinne einer angestrebten heilsamen Ordnung kristallisiert sich dabei in einem Kampf zwischen Individuen – zwischen Susanna und Lisa. Die Agenten der Vernunft – Dr. Wick und Valerie – helfen Susanna in ihrem Erkenntnisprozess, d.h. in ihrer Entscheidung zur Vernunft. Susanna siegt und versöhnt sich darüber hinaus auch mit Lisa – also mit den Mächten der Unvernunft. Nach ihrer Genesung erscheint im Film die Welt schließlich auch nicht mehr so bedrohlich und ungeordnet. „Vielleicht ist die ganze Welt da draußen dämlich, aber ich möchte lieber in der Welt da draußen sein als hier unten bei dir“, entgegnet Susanna Lisa am Ende ihres Showdowns. Vordergründig wird

die „dämliche Welt“ als eine mörderische (Ermordung von John F. Kennedy und Martin Luther King, Vietnamkrieg) gezeigt. Da die Schrecken der objektiven Welt filmisch aber stets mit subjektiven Irritationen im Mikrokosmos der institutionalisierten Verrücktheit (Psychiatrie) ästhetisch vermengt werden, heben sich die Schrecken der Welt im Zuge von Susannas Genesung auf. Es geht um Susannas Aufgabe, sich von einer individuellen Unvernunft abzugrenzen – und dies geschieht, indem sie sich entscheidet, die objektiv falsche Welt als eine bessere im Vergleich mit einer subjektiv falschen Welt anzunehmen. Das Bild von der Welt wird im Zuge der moralischen Entscheidung eines Individuums geordnet. Das heißt, *GIRL INTERRUPTED* inszeniert einen liberalistischen Begriff der Gesellschaft, da deren Funktionieren substantiell mit individuumszentrierten Kategorien, deren maßgeblichste hier der Begriff vom freien Willen ist, erklärt wird.

Gesellschaftliche Probleme wie Psychiatrisierung oder gar Krieg werden zwar benannt, aber sie bleiben letztendlich harmlos, weil sie korrespondierend mit individuellen, moralischen Problemen inszeniert werden. Und Susannas Probleme erscheinen letztendlich harmlos – obwohl sie es dramatisch mit einer Dämonin wie Lisa aufnimmt – weil ihr Problem kindlicher Trotz, d.h. Unvernunft ist. Einsicht in die Gesetze der Erwachsenenwelt bzw. moralische Besinnung sind die entsprechende Therapie. So harmlos und kindlich wie der BetrachterIn Susannas Verrücktheiten erscheinen, so harmlos erscheint im Film dann letztendlich der objektive gesellschaftliche Wahnsinn. In Bambis offenen, suchenden Augen spiegelt sich eine nicht ganz so schöne, weil eben nicht perfekte Welt wider, und im Prinzip kann die Welt unter diesem Blickwinkel dann auch nicht verrückter sein als Bambis gereifter Blick. Das irritierte Bambi wird zum Schluss ein mutiges Reh – mit Hilfe der Psychiatrie. Der objektive Wahnsinn der Gesellschaft tritt hinter Susannas Genesung zurück.

Die Institution Psychiatrie wird in *GIRL INTERRUPTED* zwar bis zum Wendepunkt der Handlung kritisch in Frage gestellt – Susanna erscheint dort nicht am richtigen Platz – doch letztlich geht sie als Stätte einer nachhaltigen, hochpotenten moralischen Initiation hervor. *GIRL INTERRUPTED* kann als ein vielleicht kritisch gemeinter, aber in seinem Ergebnis wertkonservativer Film interpretiert werden. Der Film zeichnet ein Bild der Relation zwischen Psychiatrie und verrückter Welt in der Art, dass die Psychiatrie eine individuelle und heilende Metamorphose befördert, deren Ergebnis das Erleben einer verrückten Welt im Blick der ZuschauerIn zurücktreten lässt. Das Agens der Heilung wird dabei als eine moralische Entscheidung inszeniert. Befreiung wird als ein Effekt von Anpassung konstruiert, und im Zuge jener Befreiung ordnet sich das ursprüngliche Bild einer verrückten Welt neu. Die Anerkennung eines objektiven Wahnsinns als gesellschaftliche Normalität gilt als Moment einer produktiven, befreienden psychischen Veränderung. Die gesellschaftlichen Widersprüche sind damit im Individuum geglättet, und die verrückte Welt ist gewissermaßen durch die Psychiatrie rehabilitiert.

In *GIRL INTERRUPTED*, *ROSENGARTEN* sowie *DAVID* und *LISA* werden die moralischen Entscheidungen der PatientInnen durch Beziehungserfahrungen mit Krankenschwestern, ÄrztInnen und PsychologInnen katalysiert, die mit der Institution Psychiatrie bruchlos identifiziert erscheinen. Die HelferInnen handeln in diesen Filmen stets konform zur institutionellen Logik der Psychiatrie. Die Psychiatrie erscheint ausschließlich als ein Ort zwischenmenschlicher Hilfe, und im professionellen Handlungsfeld gibt es keine substanziellen

Widersprüche zwischen den Ansprüchen der Institution und den Ansprüchen der PatientInnen. Eine weitere Spielart des Psychiatriefilms ist nun die, dass die Profis gerade dadurch in eine hilfreiche Beziehung zu den PatientInnen treten, indem sie sich gegenüber den Ansprüchen ihrer Institution in erheblichem Maße auch nonkonform verhalten. In Filmen dieser Art kann die Beziehung zwischen HelferInnen und PatientInnen dynamischer entwickelt werden, das heißt, sie gewinnt an dramaturgischer Bedeutung. Filme, die das Beziehungsgeschehen zwischen professionellen HelferInnen und PatientInnen fokussieren, sind deshalb Gegenstand des folgenden Kapitels.

4.3 Psychiatrie als Feld von Beziehung und Wirklichkeit

Während die HelferInnen in den Filmen des vorhergehenden Kapitels ausschließlich rollenkonform arbeiten, treten die PsychologInnen und ÄrztInnen der nachfolgenden Filme auch unabhängig von spezifischen Rollenerwartungen zu den PatientInnen in Beziehung. Dadurch geraten sie in Inter-Rollenkonflikte, handeln mit Rollendistanz und erbringen gerade deshalb die entscheidenden Hilfen für die PatientInnen. Die Turbulenzen dieser inhärent widersprüchlichen Beziehungen zwischen PatientInnen und HelferInnen bilden das zentrale Thema, und in Zusammenhang mit dem konflikthaften Beziehungsgeschehen wird dabei insbesondere auch das Thema unterschiedlicher individueller Wirklichkeitskonstruktionen verhandelt. Untersucht werden folgende drei US-amerikanische Filme aus den 90er Jahren:

- NELL (USA 1994, Michael Apted)
- MR. JONES (USA 1992, Mike Figgis)
- DON JUAN DE MARCO (USA 1994, Jeremy Leven)

In NELL ist eine junge Frau (Jodie Foster) zu sehen, die nach dem Tod ihrer Mutter von einem praktischen Arzt vor dem Zugriff einer unmenschlichen Psychiatrie gerettet wird. MR. JONES ist ein manisch-depressiver Patient (Richard Gere), den seine Psychiaterin durch eine Liebesbeziehung von lebensgefährlichen Höhenflügen auf den Boden der Realität bringt. DON JUAN DE MARCO (Johnny Depp) dekonstruiert die professionellen Sichtweisen eines Psychiaters (Marlon Brando) mit Hilfe der Kraft des Eros. Insbesondere DON JUAN DE MARCO präsentiert hier ein dramatisch sehr eingängig inszeniertes, konstruktivistisches Lehrstück, welches großen Erfolg beim Publikum hatte – so gut wie jede und jeder mag diesen Film. Er soll deshalb am genauesten untersucht werden.