

Herstellung von Normalität und Abweichung und sozialer Kontrolle kommen in diesen Filmen nicht vor.

Eine Ausnahme stellt hier ansatzweise ENGEL DES UNIVERSUMS dar. In diesem Film wird psychisches Leiden realitätsnah spürbar, und die Psychiatrie wird auch als gesellschaftliche Instanz relativ realistisch dargestellt. Dabei zeigt der Film die Hilflosigkeit des leidenden Protagonisten genauso wie die Hilflosigkeit der Psychiatrie und des gesamten Versorgungssystems. Allerdings hebt der Film zunehmend und zum Ende hin vollständig von der Möglichkeit einer sozialkritischen Betrachtungsweise ab und mündet in eine metaphysische Erklärung sowie Lösungsperspektive gegenüber dem dargestellten Leiden.

Im letzten Kapitel zu den Themen der Psychiatrie-Filme soll hier nun ein radikaler Schwenk zur Realität der Psychiatrie und ihrer gesellschaftlichen Funktion im Regulationsprozess von Normalität und Abweichung durchgeführt werden. Es geht nachfolgend um Filme, in denen die Psychiatrie als gesellschaftlich legitimierte Anpassungsinstanz in Bezug auf spezifische sozio-ökonomische Interessen vorgestellt wird. Es geht um die Verschränkung der Themen Psychiatrie und Kapitalismus.

4.5 Psychiatrie und Kapitalismus

Dieses Kapitel soll den Bogen zum ersten hier vorgestellten Kapitel über die Psychiatrie als Institution (Kap. 4.1) schlagen. Dort ging es um Filme, welche die institutionelle Logik der Psychiatrie überwiegend kritisch fokussieren. Im Anschluss daran wurden Filme analysiert, in welchen die Psychiatrie in ihrer institutionellen Logik affirmativ und als ein heilender Ort der moralischen Besinnung inszeniert wird. Danach wurden Filme in den Blick genommen, die sich mit der Beziehung zwischen PatientInnen und ihren professionellen HelferInnen auseinandersetzen und dabei die Frage nach den Geltungsansprüchen subjektiver Wirklichkeit auf den Plan bringen. Und im Anschluss daran kamen Filme zur Untersuchung, welche die Psychiatrie als Metapher für eine entrückte Wirklichkeit verwenden, um metaphysische Spekulationen durchzuführen. Die Untersuchung der explizit oder implizit dargestellten Zusammenhänge zwischen gesellschaftlichen Bedingungen und der Funktion von Psychiatrie sowie der Funktion ihrer Krankheitsbegriffe zeigt dabei überwiegend affirmative Figuren im Sinne liberalistischer Subjekt- und Gesellschaftsbegriffe.

Im Folgenden werden nun Filme untersucht, die sich kritisch mit den gesellschaftlichen Bedingungen von Psychiatrisierung auseinandersetzen. Dieses Thema der Psychiatrisierung tauchte schon im ersten Kapitel über die Psychiatrie als Institution auf. Insbesondere EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST kritisiert die Psychiatrie dabei als einen Ort der Anpassung und liefert darüber hinaus auch eine verallgemeinerte Kritik der gesellschaftlichen Anpassung von nonkonform handelnden Individuen, die nicht ins System passen. KUCKUCKSNEST bietet allerdings über seine prägnante Darstellung der gesellschaftlichen Unterdrückungsmechanismen am Beispiel der Psychiatrie und ihrem Mittel der Pathologisierung abweichender Individuen eine romantische Lösung an. Der Film zeigt die Figur eines letztlich unbeugsamen Freiheitsgeistes und verbleibt damit auch in der Sphäre liberalistischer Subjektvorstellungen. KUCKUCKSNEST inszeniert ein abstraktes Prinzip der Frei-

heit als ein den gesellschaftlichen Unterdrückungszusammenhängen überlegenes Moment. Die gesellschaftlichen Hintergründe der psychiatrischen Anpassung sind dabei zwar angedeutet, aber sie werden nicht konkret erklärt. Der gesellschaftliche Herrschaftszusammenhang der Psychiatrisierung bleibt in KUCKUCKSNEST so gesehen ähnlich abstrakt wie seine dargestellte Überwindung. In den folgenden Filmen wird der gesellschaftliche Hintergrund der Psychiatrisierung expliziter verhandelt. Sie gehen dabei so weit, dass die Funktion der Psychiatrie auch in Zusammenhang mit der Sicherung ökonomischer Interessen gezeigt wird. Ausgewählt wurden dafür:

- EIN LEBEN IN FURCHT (Japan 1955, Akira Kurosawa)
- EUROPA 51 (Italien 1952, Roberto Rossellini)
- FRANCES (USA 1982, Graeme Clifford)

Psychiatrie als gesellschaftlich determinierter Widerspruch

EIN LEBEN IN FURCHT

EIN LEBEN IN FURCHT (Japan 1955) ist ein früher Film des renommierten japanischen Regisseurs Akira Kurosawa. Kurosawa ist berühmt für seine ästhetischen Meisterleistungen. Sein bevorzugtes Thema ist die Vermittlung innerer Konflikte von Individuen in einer widersprüchlichen Gesellschaft.

In EIN LEBEN IN FURCHT geht es um einen japanischen Familienvater und Fabrikbesitzer,

der einen kommenden Atomkrieg befürchtet und seine Fabrik aufgeben möchte, um mit seiner Familie nach Brasilien auswandern zu können. Seine Ehefrau und vor allem seine erwachsenen Kinder fürchten deshalb um ihre materielle Existenz. Sie befinden ihn aufgrund seiner Unnachgiebigkeit für verrückt und wenden sich an das Gericht, um ihren Vater entmündigen zu lassen. Der Film beleuchtet innerhalb dieses Handlungsfeldes dabei vor allem die Position eines der drei Schöffengerichter, die über die beantragte Entmündigung entscheiden sollen. Er ist hin und her gerissen. Einerseits sieht er die finanzielle Gefahr für die Familie, gleichzeitig empfindet er die Motive des Vaters aber als durchaus nachvollziehbar. „Alle Japaner kennen dieselbe Angst wie du“, gesteht er ihm offen zu. In seiner Not greift der Vater nun zu einem drastischen Mittel. Er sprengt seine eigene Fabrik in die Luft, um seine Familie damit vor vollendete Tatsachen zu stellen. Daraufhin wird er in eine psychiatrische Klinik eingewiesen.

Die Psychiatrie kommt in EIN LEBEN IN FURCHT zwar erst ganz zum Schluss ins Spiel, aber die Frage nach der Verrücktheit des Familienvaters ist zentrales Thema des Films. Die Frage nach seinem psychischen Status wird dabei durchgängig als eine Frage zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft gestellt. Ist das Vorhaben des Familienvaters angesichts des gesell-



Abb. 32: EIN LEBEN IN FURCHT: Tokyo 1955

schaftlichen Wahnsinns einer atomaren Bedrohung nicht normal? Ist es nicht vielmehr verrückt, die kollektive Bedrohung ständig zu verdrängen und so weiterzuleben wie gewohnt (vgl. DER KOPF DES MOHREN, Österreich 1995)? Am Ende von Kurosawas Film stellt sich auch der Psychiater des eingewiesenen Fabrikbesitzers jene Fragen:

„Wissen Sie, Herr Harade (der Schöffengericht, welcher den Entmündigten in der Klinik besucht), jedes Mal, wenn ich ihn (den Fabrikbesitzer) sehe, werde ich traurig. [...] Wenn ich ihn ansehe, fange ich jedes Mal an, an mir selbst zu zweifeln. Obwohl ich mich für normal halte, frage ich mich dann oft, ob der Verrückte wirklich verrückt ist. Oder ob wir es nicht sind, die wir glauben, in einer verrückten Welt uns unseren Verstand bewahrt zu haben.“

Der Film schließt mit einer Einstellung, in der der Familienvater in traurigem Zustand zu sehen ist. Er glaubt nun auf einem anderen Stern zu leben und sieht die Sonne als eine brennende Erde. Das Bild des Wahnsinns fungiert in EIN LEBEN IN FURCHT als Symbol für eine tragische Möglichkeit, die gesellschaftliche Wirklichkeit in Frage zu stellen – tragisch, weil jene Positionierung zur gesellschaftlichen Wirklichkeit gleichzeitig den Ansatzpunkt für die Ausgrenzung aus dem Bereich der Normalität darstellt. Und selbst die Repräsentanten der Normalität (Richter, Psychiater) sind unglücklich über ihre ausgrenzende Funktion. Kurosawas Film verweist auf eine unausweichliche Notwendigkeit, gesellschaftliche Widersprüche aushalten zu müssen, um im Rahmen der Normalität bestehen zu können.

Während in EIN LEBEN IN FURCHT die Repräsentanten der Normalität ihre eigene Position selbst als Teil des gesellschaftlichen Widerspruchs zwischen der Sicherung einer tragfähigen gesellschaftlichen Ordnung und der Verleugnung einer existenziellen Bedrohung jener Ordnung erleben, wird in einem italienischen Film aus den 50er Jahren der Widerspruch zwischen den Interessen der gesellschaftlich etablierten Ordnung und deren widerständigen Kräften als ein eindeutig antagonistischer dargestellt: ein Film des neorealistischen Kinos von Roberto Rossellini.

Psychiatrie gegen den Sozialismus

EUROPA 51

EUROPA 51 (Italien 1952) spielt im Italien der Nachkriegszeit im Jahre 1951. Der Filmemacher Roberto Rossellini, eine der Hauptfiguren der neorealistischen Tradition, thematisiert in diesem Film den politischen Kampf zwischen den Interessen des Kapitals und der sozialistischen Arbeiterbewegung.

Im Zentrum von EUROPA 51 steht Irene (Ingrid Bergman) – eine in großbürgerlichen Verhältnissen lebende Amerikanerin, welche mit ihrem Ehemann nach Rom kommt. Der Ehemann ist Großindustrieller und hat sich in Italien für einige Zeit um seine Geschäfte zu kümmern. Auch die Familie des Ehemanns ist vorübergehend in Rom. Ihre Rolle als Gattin eines bedeutenden Geschäftsmanns füllt Irene zu Beginn des Films einwandfrei aus. Ihr Reichtum ist ihr selbstverständlich. Sie führt ein mondänes Leben. Als dann bei einem Unfall ihr Sohn ums Leben kommt, verändert sie sich radikal. Sie wird von Gewissensbissen getrieben, weil sie für ihr Kind sehr wenig Zeit und Aufmerksamkeit übrig hatte. Sie wendet sich immer mehr André zu, einem

befreundeten Journalisten, der Sozialist ist. Mit ihm besucht sie Arbeiterfamilien an ihren bedrückenden Arbeitsplätzen in den Fabriken und in ihren ärmlichen Behausungen am Rande der Stadt. Irene ist schockiert von dem Elend, das sie zu Gesicht bekommt. Sie beginnt zunehmend, sich für die Ausgebeuteten zu engagieren und auch mit ihnen zu leben. Ihre gesellschaftlichen Verpflichtungen als großbürgerliche Gattin eines Industriellen vernachlässigt sie in Folge immer mehr. Es kommt bald zum Streit zwischen Irene, dem Ehemann und der Schwiegerfamilie. Die Familie macht ihr unnachgiebig Vorwürfe und versucht sie zur Raison zu bringen. Aber auch in den Gesprächen mit dem befreundeten Sozialisten André entstehen Konflikte. Während Irene ihr Engagement für die Armen aus einem idealistischen Motiv der christlichen Nächstenliebe immer eindringlicher und verzweifelter darlegt, kämpft André, materialistisch argumentierend, für eine marxistische Utopie. Als Irene schließlich einem Bankräuber zur Flucht verhilft, greifen sämtliche gesellschaftlichen Anpassungsinstanzen auf sie zu: die Polizei, die Familie, die Justiz, die Psychiatrie und die Kirche.

Irenes Ehemann, Vertreter eines großen amerikanischen Konzerns, ist besorgt um seine „Stellung in der Gesellschaft“. Mit Hilfe eines Anwaltes lässt er Irene in eine Nervenheilanstalt einweisen. Sie wird dort untersucht und hinsichtlich ihres Wahns befragt. Als Irene dem Psychiater dann antwortet: „Die Liebe zu den Nächsten entspringt aus dem Hass gegen mich selbst und gegen das, wo ich herkomme“, ist die Diagnose perfekt. Sie gilt als geisteskrank. Auch vom herbeigerufenen Pfarrer erhält sie keine Unterstützung, im Gegenteil: Er erinnert sie mahnend die heiligen Gebote gegenüber der Familie. Irene kann sich gegen diese mehrdimensionale Ausgrenzung in keinsten Weise zur Wehr setzen. Sie zieht sich immer mehr in ihre religiöse Innerlichkeit zurück. Gegen Ende des Films wird ihr Schicksal dann endgültig besiegelt. Sie findet sich vor einer Art Tribunal wieder, bestehend aus dem Rechtsanwalt des Ehemanns, dem Richter und dem Psychiatriechef. Irene hat keine Chance, ihren Standpunkt zu behaupten, und wird eingewiesen. Zum Schluss sieht man Irene, wie sie sich von ihrer Familie apathisch verabschiedet, und man sieht arme Leute weinen. Irene geht als Figur einer Märtyrerin aus dem Film.

EUROPA 51 zeigt eindrucksvoll und realistisch ein ungerechtes Machtverhältnis zwischen Großbürgertum und Arbeitern. Die kapitalistische Unterdrückungslogik wird eindeutig inszeniert, die Aussage ist klar. Die öffentlichen Repräsentanten der gesellschaftlichen Ordnung (Justiz, Psychiatrie) setzen die Interessen des Großbürgertums ohne Gnade durch. Der Antagonismus zwischen Kapital und Arbeit wird lehrstückhaft, in fast dokumentarischer Weise vorgeführt. Die Bilder aus den Fabriken und die ärmlichen Lebensbedingungen werden realistisch wiedergegeben. Das Leiden der ArbeiterInnen erscheint äußerlich und in Form materieller Armut. Das Leiden von Irene, einem Mitglied der herrschenden Klasse, erscheint dagegen innerlich – es wird psychologisch erklärt. In Bezug auf die Mitglieder der unterdrückten Klasse funktioniert das Herrschaftsverhältnis mit den Mitteln der Lohnabhängigkeit und der staatlichen Exekutive (Bankräuber, Polizei). Zur Unterdrückung eines abweichenden Mitglieds der herrschenden Klasse bedarf es jedoch einer der Justiz zusätzlichen Institution: der Psychiatrie. Mit Hilfe von Pathologisierung wird Irenes Standpunkt aus dem gesellschaftlichen Gefüge entfernt. Sie wird als Geisteskranke eingewiesen.

Interessant an der Konstruktion von Irenes Figur ist, dass sie die Merkmale einer im klinisch zulässigen Sinne psychiatrisierbaren Person auch tatsächlich entwickelt. Sie zieht sich immer mehr in ihre Innerlichkeit zurück und zeigt augenscheinliche Symptome eines religiösen Wahns. Nicht einmal den Pfarrer kann sie vom Geltungsanspruch ihres Standpunktes überzeugen. Die gesellschaftlichen Instanzen haben leichtes Spiel mit ihr. Ihr idealistisches Motiv der christlichen Nächstenliebe und ihr persönliches psychologisches Motiv – der Versuch, den Tod ihres Sohnes zu überwinden – taugen nicht dazu, sich effektiv gegen die Macht der herrschenden gesellschaftlichen Instanzen zu stellen. Die idealistische Begründung ihres Engagements für die Unterdrückten liefert geradezu das Einfallstor zu ihrer Vernichtung. Durch die Offenlegung ihrer psychischen Beweggründe geht sie in den argumentativen Kampf und liefert sich damit dem Zugriff der darauf spezialisierten Institution aus: der Psychiatrie. Das dargestellte Scheitern von Irenes idealistischer Strategie kann so gesehen als Hinweis auf die Notwendigkeit materialistischer Perspektiven im Kampf gegen den kapitalistischen Unterdrückungszusammenhang interpretiert werden.

EUROPA 51 zeigt, wie auch die Mitglieder der privilegierten Klasse mit Hilfe der Psychiatrie Opfer des kapitalistischen Systems werden können. Im nächsten Film geht es ebenfalls um ein der privilegierten Schicht zugehöriges Opfer des Kapitalismus in den 50er Jahren. Es geht um einen authentischen Fall, in dem gleichfalls die Institutionen Familie, Justiz und Psychiatrie vor dem Hintergrund kapitalistischer Interessen zusammenwirken, um die Protagonistin anzupassen und letztlich zu vernichten.

Psychiatrie und Hollywood

FRANCES

FRANCES (USA 1982) zeigt die systematische Zurichtung eines Individuums durch das Ineinandergreifen psychologischer, kultureller, institutionslogischer und kapitallogischer Momente. Es geht um Hollywood und die berühmte Filmschauspielerin Frances Farmer (1913-1970).²

Zum Plot: Bereits als Jugendliche fällt Frances durch ihre intellektuelle und musische Begabung auf. Gleichzeitig eckt sie mit ihren kritischen Äußerungen und ihrem starken Willen nach einem selbstbestimmten Leben auch schon früh bei ihrer Umwelt an. Sie wird Schauspielerin und bald von Hollywood entdeckt sowie gewinnbringend vermarktet. Frances ist allerdings mit ihrer Rolle als kassenfüllender Filmstar alleine nicht zufrieden. Sie will anspruchsvolle Rollen spielen, interessiert sich für den Klassenkampf und widersetzt sich immer wieder den Ansprüchen der Filmindustrie. Im Verbund mit ihrer übergriffigen Mutter, welche Frances stets zur Be-



Abb. 33: Jessica Lange als Frances Farmer

2 In Folge erschienen noch zwei weitere Spielfilme über das Leben von Frances Farmer: WILL THERE REALLY BE A MORNING (USA 1983, Fielder Cook) und COMMITTED (USA 1984, Sheila McLaughlin).

riedigung ihrer narzisstischen Bedürfnisse funktionalisiert, üben die Filmproduzenten unnachgiebig Druck auf Frances aus. Im Zuge von Erschöpfungen und psychischen Zusammenbrüchen wird Frances mehrmals gegen ihren Willen in die Psychiatrie eingewiesen. Doch immer wieder kann sich Frances aus den Fängen der Psychiatrie befreien, indem sie sich scheinbar anpasst. Am Ende wird sie jedoch lobotomiert, und ihr Widerstand ist für immer gebrochen.

„Frances' ist die Chronik einer systematischen Erniedrigung. Eine aufrechte Unangepasste wird mit Gewalt auf die gesellschaftliche Normal-Existenz zurechtgestutzt. Die Zwänge, denen Frances zu entrinnen sucht, sind in einem traumatischen Muttererlebnis vorgezeichnet, setzen sich fort in Bigotterie, Kommunistenhetze, Klatsch und skrupellosem Machtdenken ihrer Umwelt und finden ihren Höhepunkt in einer Medizin, die sich zum kritiklosen Erfüllungsorgan gesellschaftlicher Normen und Zwänge missbrauchen lässt. Dieser Film rührt an die Eckpfeiler der amerikanischen Gesellschaft.“ (Katholisches Institut für Medieninformation 1994, S.39)

In *FRANCES* wird der Kampf der Protagonistin für ein selbstbestimmtes Leben durchgängig und explizit vor dem Hintergrund kultureller und kapitalistischer Unterdrückungszusammenhänge inszeniert.

Zu Beginn des Films liest Frances als Jugendliche in der Schule einen prämierten Aufsatz vor. Das Thema ist der Tod Gottes. Die zuhörenden Eltern sind empört und drohen Frances, dass sie dafür in die Hölle fahren soll. Auf diese Szene folgt eine Nachrichtensendung über Unruhen bei linken Kundgebungen und einer öffentlichen Auseinandersetzung über Frances Aufsatz. Es wird unterstellt, dass nur ein Anarchist solch gotteslästerliche Zeilen geschrieben haben kann. Als Frances Schauspielerin geworden ist, reist sie mit Unterstützung eines linken Theaters nach Moskau. In Hollywood überzeugt Frances mit ihrem Talent. Während ein Filmproduzent ihr in erniedrigender Weise erklärt, dass er der Boss ist und sie sich anzupassen hat, hört man vor den Toren des Filmgeländes die Rufe von demonstrierenden Arbeitslosen. Frances wird berühmt, aber in einem Gespräch mit ihrem Freund Harry erklärt sie ihm ihr Unbehagen: „Wie kann ich weiter Filme machen, wenn die Menschen überall hungern?“ Frances heiratet einen anderen, mit dem sie nicht glücklich wird. Sie trennt sich von ihm und heiratet einen sozialistischen Drehbuchautor. Er erklärt ihr, dass Kunst auch Klassenkampf ist, in dem scharf geschossen werden soll. Und Frances sei „äußerst attraktive scharfe Munition“. Sie beginnt an einem linken Theater an der Ostküste zu spielen und steigt aus ihrem Hollywoodvertrag aus. Der Filmproduzent rächt sich, indem er das linke Theater mit Geld besticht, worauf Frances von jenem Theater umgehend fallen gelassen wird. So muss Frances nach Hollywood zurückkehren, wo sie sukzessive gedemütigt wird. Schließlich rastet Frances aus: Sie beginnt zu trinken und wird gegenüber ihrer Umwelt zunehmend unberechenbarer und aggressiver. Nachdem sie wegen Trunkenheitsfahrten sowie Missachtung von Bewährungsaufgaben von der Polizei festgenommen und zu einer Freiheitsstrafe verurteilt wird, bricht sie erstmals psychisch zusammen.

Nach ihrem ersten Zusammenbruch kommt nun die Psychiatrie ins Spiel: Mit Polizeigewalt, richterlichem Beschluss und auf Wunsch ihrer Mutter

wird Frances eingewiesen. Der Zugriff auf ihre psycho-physische Integrität wird mehrschichtig und auch sehr hart inszeniert: Im Aufnahmegespräch mit dem Arzt Dr. Simington wird ein rhetorischer Machtkampf um Frances' Recht auf Selbstbestimmung dargestellt. Frances unterliegt. In der nächsten Szene ist zu sehen, wie Frances einen Insulinschock erhält. Die Bilder sind grausam und realistisch. Im nächsten Gespräch mit ihrem Arzt versucht Frances durch scheinbare Anpassung ihre Entlassung zu bewirken. Dieser Dialog zwischen Patientin und Arzt ist prototypisch für die filmische Darstellung einer psychiatrischen Übermacht (vgl. TERMINATOR II, USA).

Frances: Ich würde jetzt sehr gerne wieder mit meiner Arbeit anfangen. [...]

Dr.S.: Sie zeigen damit ihr Schuldgefühl.

Frances: Nein, ganz und gar nicht. [...]

Dr.S.: Meinen Sie im Ernst, dass Ihre Mutter Sie töten will?

Frances: Was?

Dr.S.: Sie erzählte mir, Sie hätten gesagt: ‚Mama, du willst mich umbringen.‘

Frances: Das ist doch nur so eine Redensart. [...] Großer Gott, tut mir leid, da hat sie was missverstanden. [...] Wissen Sie Doktor, ich sage Ihnen das ja nicht gerne, aber meine Mutter ist reichlich bescheuert.

Dr.S.: Frances. Sie leiden immer noch an Ihrer Neurose. Sie verspüren Feindgefühle und Schuldgefühle gegenüber Ihrer Familie und Ihren Freunden. Und folglich konnte ich eben bei der Konferenz Ihre Entlassung nicht empfehlen.

Frances: Sie konnten nicht was!?

Dr.S.: Die Krankheit der Seele ist so schwer erfassbar. Und wenn ich mich auch darüber freue, dass Sie sich dem Leben wieder gewachsen fühlen, erscheint es mir unrealistisch zu denken, dass Sie nach so kurzer Zeit geheilt sein könnten. Finden Sie nicht auch? (klappt seinen Bleistiftspitzer zu) Ich bin sicher, am Ende denken Sie genau wie ich.

Frances: Hören Sie! Gehen Sie zurück in die Konferenz und sagen Sie denen, sie müssen mich rauslassen. Ich bin jetzt so weit, dass ich raus kann. Also bitte sagen Sie Ihren Kollegen, dass ich entschlossen bin. [...] (schreit)

Dr.S.: Frances, ich warne Sie.

Frances: Nein, ich warne Sie. Für wen halten Sie sich eigentlich? Für Gott? Sie machen sich bloß wichtig mit ihren Bleistiften. Sie sind ein Nichts. Sie haben keine Autorität. Sie sind eine Null. (schreit)



Abb. 34: Frances und Dr. S.

Frances muss also in der Klinik bleiben, doch ihr Freund Harry befreit sie bald. Er macht Frances einen Heiratsantrag und schlägt vor, gemeinsam nach Kanada zu fliehen. Nach einer fröhlichen, leidenschaftlichen Nacht in Freiheit lässt sich Frances von Harry jedoch wieder zu ihrer Mutter bringen. Im Wagen erklärt sie ihm, wie abhängig sie sich von ihrer Mutter fühle. Diese Sequenz ist sehr bedeutsam, da hier die Komplexität von Frances' Verhängnis erklärt wird. Die Inszenierung der Beziehung zu ihrer Mutter ist die psychologische Nahtstelle zwischen den Zugriffen von Filmindustrie, Justiz und

Psychiatrie. Aufgrund der Abhängigkeit von ihrer Mutter liefert sich Frances immer wieder jenem Unterdrückungszusammenhang aus, der von ihr unbarmherzig die Anpassung an die narzisstische, mediale und ökonomische Funktion eines Filmstars fordert.

Frances entscheidet sich gegen Harry für ihre Mutter. Im Haus der Mutter wartet bereits die Anwältin der Mutter, und diese erklärt Frances, dass sie mittlerweile entmündigt sei. Als Frances der Mutter erklärt, dass sie nicht mehr nach Hollywood will, beschimpft diese ihre Tochter darauf als „selbstsüchtiges Ding“. Die Mutter ist rasend vor Wut, und es kommt zur gewalttätigen Auseinandersetzung. Frances verlässt nun zwar das Haus der Mutter, aber diese organisiert sich wiederum Hilfe von der Justiz. Der Richter ist von der Notwendigkeit einer zwangsweisen Einweisung überzeugt, weil die Beschreibungen der Mutter von Frances' Verhalten mit denen von Dr. Simington übereinstimmen. In den nächsten Einstellungen ist zu sehen, wie Frances gewaltsam mit einer Zwangsjacke gefesselt, in eine Zelle gesperrt und mit einem Elektroschock behandelt wird. Noch einmal wird ihr nun Harry helfen: Von einem befreundeten Arzt lässt er ihr heimlich ein bewusstseinsaufhellendes Medikament verabreichen, damit sie bei der gerichtlichen Anhörung

an einem der nächsten Tage einen klaren Kopf haben kann. Die Sequenz vor dem Experten-Ausschuss, der über Frances' weiteres Schicksal zu entscheiden hat, ist satirisch inszeniert. Während Frances den Experten vor macht, dass ihr der Klinikaufenthalt gut tue und dass sie wieder wisse, auf was es ankommt, werden Szenen eingeblendet, in denen zu sehen ist, welche Gewalt Frances und den anderen Patientinnen in der Klinik angetan wird: überfüllte Massenschlafsäle, Zwangsjacken, Isolierzimmer, kalte Bäder.



Frances rühmt die Psychiatrie
Abb. 35

Frances: Ich begreife jetzt, dass ich eine schwer kranke Frau gewesen bin und dass mein Verhalten im Umgang mit anderen Menschen nicht normal war. [...] Heute weiß ich, dass ich dank Ihrer Behandlung hier, dass ich nun wieder bereit bin, mich mir selbst zu stellen, und bereit zur Wiederaufnahme meiner Karriere, die ich so eigensinnig zerstören wollte. [...]

Experte: Ich denke, dieser Fall demonstriert, wie erfolgreich soziales Fehlverhalten korrigiert werden kann. [...] Ich meine, dies ist ein bemerkenswerter Sieg des Regierungsprogramms zur psychiatrischen Versorgung hier im Staat Washington.

Frances wird freigelassen. Doch nach kurzer Zeit läuft sie wieder von ihrer Mutter weg, und wiederum wird sie von der Polizei festgenommen. Diesmal führt die psychiatrische Einweisung in ein Verlies, in dem Frances von den Wärtern vergewaltigt wird und in dem sie nur noch auf Engel hoffen kann.

Die Psychiatrie wird hier alptraumhaft wie eine antike Hölle dargestellt, das heißt, die bisherige realitätsbezogene Darstellungsweise wird vorübergehend verlassen. Damit wird das Ausmaß von Frances' psychischem Leiden veranschaulicht, denn durch die zuvor realistisch dargestellten psychiatrischen Zwangsbehandlungen ist leicht vorstellbar, dass sie unter diesen psychischen Strapazen die Fähigkeit, zwischen Wirklichkeit und Fantasie zu unterscheiden, teilweise verliert. Nach diesem dramaturgischen Effekt sind in der nächsten Szene nun sogleich wieder realistische und formalästhetisch nüchterne Bilder zu sehen. Während einer PatientInnenvorstellung wird an Frances vor Fachpublikum eine Lobotomie durchgeführt.

Dieses Bild der gezielten Körperverletzung ist im Spielfilm ein wesentliches Mittel der Psychiatriekritik. Beim Betrachten der Bilder von elektrischen Apparaten, gefesselten, sich aufbäumenden Leibern oder irreversiblen Schnitten ins Gehirn korrespondiert im Blick der ZuschauerIn der Akt der Pathologisierung als Voraussetzung der dargestellten Behandlungsformen zwangsläufig mit dem Erleben von Unterdrückung und Unrecht.

Ähnlich wie in FRANCES wird der zerstörerische Eingriff in Denken und Erleben der Protagonistin auch in dem 1990 in Venedig prämierten Film EIN ENGEL AN MEINER TAFEL (Neuseeland, Jane Campion) dargestellt. Hier fasst die neuseeländische Schriftstellerin Janet Frame (1924-2004) ihre psychiatrische Behandlung im Innermonolog so zusammen: „280 Schocks. Jede Behandlung begleitet mit so viel Angst wie bei einer Hinrichtung.“

In beiden Filmen ist die zentrale Figur vor dem Hintergrund einer authentischen Künstlerinnen-Biographie (vgl. auch CAMILLE CLAUDEL³, Frankreich 1988; SHINE⁴, Australien 1996; SYLVIA⁵, Großbritannien 2003) konstruiert, und in beiden Filmen kommt der künstlerischen Arbeit – diesmal jenseits der Figur von Genie und Irrsinn – eine besondere Bedeutung zu: In FRANCES ist sie gewissermaßen ein Verhängnis, weil eine mächtige Industrie vom schauspielerischen Können der Protagonistin profitiert und die Psychiatrie sie dazu zwingen soll, ihr Können auch dem entsprechenden Markt zur Verfügung zu stellen. In EIN ENGEL AN MEINER TAFEL hat das Kunstschaffen dagegen rettende Funktion. Janet Frame wird nach einem Suizidversuch mit der Diagnose Schizophrenie für acht Jahre psychiatrisiert. Während des Klinikaufenthalts, den Frame als ein „Martyrium“ (Filmecho 17.4.1991) beschreibt, gelingt es ihr trotzdem, zu schreiben, und gerade noch rechtzeitig vor ihrer geplanten Lobotomierung erhält sie einen Literaturpreis. Aufgrund ihrer offiziell gewürdigten künstlerischen Leistung wird die ärztliche Entscheidung zur folgenschweren Beeinträchtigung ihrer kognitiven Funktionen nun revidiert. Der Moment der Rettung wird folgendermaßen inszeniert: Janet liegt voller Angst im Bett. Ein älterer, gepflegter Arzt tritt auf sie zu. Janet erwartet die Lobotomie.

Arzt: Ah hallo, Sie sind Janet, nicht?

Janet: Dr. Palmer, was meinen Sie dazu?

Arzt: Sie meinen den Preis?

Janet: Nein, ich meine die Lobotomie.



Abb. 36: ENGEL AN MEINER TAFEL

3 Camille Claudel, 1864-1943, Bildhauerin.

4 David Helfgott, geb. 1947, austral. Pianist.

5 Sylvia Plath, 1932-1969, US-amer. Schriftstellerin.

Arzt: Sie haben den Schubert-George-Preis bekommen, für ihr Buch mit Kurzgeschichten.

Janet: Ich werde nicht operiert?

Arzt: Nein.

Das war's. Janet ist dem Schicksal der Lobotomie entgangen. Warum der Literaturpreis den psychiatrischen Behandlungsplan verändert hat, wird nicht explizit erklärt. Ihre künstlerische Leistung hat sie gewissermaßen per se rehabilitiert. Der Arzt erklärt ihr in großzügig väterlicher Weise, dass sie sich in der Klinik noch ein wenig ausruhen könne und dass sie dann entlassen werde.

Gesellschaftlich gewürdigte ästhetische Produktivität und Psychiatrisierung scheinen sich hier offensichtlich so eindeutig zu widersprechen, dass ihr Widerspruch nicht mehr erklärt werden muss. Literaturpreis und Lobotomie schließen einander aus, die physische Invasion ins Erleben der Künstlerin wird nicht gewünscht. Ein Grund für diesen dargestellten Verzicht auf weitere psychiatrische Behandlung dürfte sicherlich die Tatsache sein, dass eine Schriftstellerin nach einer Lobotomie keine besonderen literarischen Leistungen mehr erbringen könnte, zum anderen kann hier aber auch ein diskursiver Widerspruch konstatiert werden: Ästhetik und Psychotechnik stehen implizit in einem kulturellen, gesellschaftlichen Widerspruch.

Anders in *FRANCES*: Hier wird die Lobotomie durchgeführt, und die Protagonistin wird weiterhin öffentlich als Künstlerin gewürdigt. Unmittelbar nachdem Frances' Frontalhirn geschädigt und ihr Gefühlsleben zerbrochen ist, folgt ein Schnitt zu einer Fernsehshow, in der Frances über ihr Leben berichtet. Sie spricht vom Glauben an sich selbst und vom Glauben an Gott. Der Fernsehmoderator erklärt daraufhin, dass Frances' Glauben belohnt werden wird. Er verweist darauf, dass 120 Filmproduzenten über jenes Interview informiert wurden, dass Frances „ein ausgebuchtes Mädchen“ sein wird, und er überreicht ihr als Geschenk der Firma Ford einen neuen Wagen. Kulturbetrieb und Psychotechnik werden in ein positives Verhältnis gesetzt. Dadurch geht *FRANCES* in seiner Psychiatriekritik weiter als *EIN ENGEL AN MEINER TAFEL*. Während in diesem Film die Psychiatrie in Widerspruch zu kulturellen Wertmaßstäben gesetzt wird, erscheint sie in *FRANCES* konform mit den Mechanismen der Kulturindustrie.



Abb. 37: *FRANCES*

EIN ENGEL AN MEINER TAFEL endet traurig, aber auch hoffnungsvoll. FRANCES endet traurig und bedrückend. Nach dem Fernsehinterview spricht Frances freundlich, aber emotionslos mit Harry. Sie weicht ihm aus, verabschiedet sich kühl und gleicht einem Zombie. Im Nachspann ist zu lesen, dass Frances nur noch einen letzten Film drehte, anschließend als Fernsehmoderatorin arbeitete und im Alter von 56 Jahren alleine starb. Ihre Lebensgeschichte wird als ein Prozess der Zerstörung erzählt.

Formal ist interessant, dass FRANCES einerseits mit weichen Bildern sowie romantischer Musik eine Hollywoodschnulze in Szene setzt, und dass er andererseits mit kalten Farben sowie scharfen Kontrasten die Psychiatrie-Szenen in harten, realistischen Bildern aufbaut. Inhaltlich ist interessant, dass Frances' Leidensweg mehrschichtig durch das Zusammenwirken von psychischen, institutionellen, kulturellen und ökonomischen Momenten erklärt wird.

Einen Begriff des Wahnsinns verwendet der Film in doppelter Weise: Zunächst wird er in Zusammenhang mit der einfühlsamen Darstellung von Frances' Leiden induziert. In aggressiven Ausbrüchen und depressivem Rückzug versucht sie einem gesellschaftlichen Druck zu entfliehen. Doch genau durch diese Verhaltensweisen und der damit möglichen Zuschreibung einer psychischen Erkrankung wird sie umso mehr Opfer des Systems, dem sie zu entkommen versucht. Der Begriff des Wahnsinns wird dadurch schließlich auch zum Ansatzpunkt ihrer systematischen Zurichtung, die mit der Lobotomie als Symbol für einen vollständig durchgesetzten Herrschaftszusammenhang endet.

FRANCES kritisiert genauso wie auch KUCKUCKSNEST oder SHOCK CORRIDOR gewissermaßen ‚die harte Seite‘ der Psychiatrie. Im nachfolgenden Kapitel wird es nun um ‚die weiche Seite‘ der Psychiatrie gehen – um Filme, die weder eine abschließende Anstalt noch körperliche Behandlungsmaßnahmen, sondern ‚nur‘ Gespräche zeigen. Es handelt sich dabei allerdings um besondere Gespräche, da sie stets vor dem Hintergrund eines klinischen Diskurses stattfinden und ebenfalls einen institutionellen Charakter haben. Es geht um Psychotherapie.

