

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.

Psychiatriekritik als wertkonservative Zivilisationskritik

NELL

NELL zeigt Jodie Foster in Höchstform. Sensibel stellt sie eine junge Frau dar, die fern der Zivilisation nur von ihrer Mutter und dem Leben in den Wäldern Nordamerikas sozialisiert wurde. Die Bilder sind oft schwer zu ertragen: zum einen, weil Fosters gekonntes Schauspiel unter die Haut geht, zum anderen, weil sie im Kontext einer recht simplen, hoch romantischen und tief moralischen Rahmenhandlung präsentiert werden. Der Film intendiert dabei Zivilisationskritik und greift auf ein für dieses Thema bewährtes Motiv zurück: die Figur des Kasper Hauser (vgl. JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE, BRD 1974, Werner Herzog; KASPAR HAUSER, BRD 1993, Peter Sehr).

Zum Plot: Der Landarzt Jerry kommt in eine einsame Hütte in der nordamerikanischen Wildnis, weil dort die alte Bewohnerin gestorben ist. Jerry entdeckt dabei eine junge Frau: Nell. Die verstorbene Frau war ihre Mutter, Nell ist ohne Kontakt zur sozialen Außenwelt aufgewachsen. Sie spricht eine unverständliche Privatsprache und ist stark verängstigt; Jerry wendet sich an die nächste psychiatrische Fachklinik um Hilfe. Die Klinikleitung und die zuständige Psychologin Paula wollen Nell in die Klinik einweisen, doch Jerry ist gegen dieses Vorhaben. Der Konflikt wird gerichtlich geregelt: Bevor über Nells Schicksal endgültig entschieden werden soll, bekommen Jerry und Paula drei Monate Zeit, sie zu beobachten. Während dieser Zeit entwickeln sich gute Beziehungen zwischen den drei ProtagonistInnen, und Nell kann sich emotional stabilisieren. Als jedoch die Medien von der Sache Wind bekommen und ReporterInnen mit Hubschraubern auftauchen, rastet Nell panisch aus. Jerry und Paula fliehen mit Nell in die Klinik, wo sie allerdings, wie zu befürchten war, apathisch wird. Jerry entführt Nell aus der Klinik und umsorgt sie bis zur Gerichtsverhandlung. Bei der Verhandlung hält Nell nun eine glühende Rede – im Stile einer Mischung aus puritanischer Moralvorstellung und dem klischeehaften Bild indianischer Weltanschauung. Nell wird „freigesprochen“, und fünf Jahre später besuchen Jerry und Paula, mittlerweile als Elternpaar, zusammen mit Freunden Nell in ihrer Hütte. Alle sind glücklich und Nell geht es gut.



Nell



Paula zeigt Nell in der Klinik auf Video.



Terry übersetzt Nells Rede vor Gericht.

Abb. 21-23

NELL inszeniert seine Protagonistin als Streitobjekt zwischen öffentlicher (Medien) sowie wissenschaftlicher (Psychiatrie) Begierde und schützender privater Fürsorge (Landarzt). Die Psychiatrie wird vor allem durch die Figur des Klinikchefs als seelenlose Institution dargestellt. Der Psychiater und Wissenschaftler zeigt keinerlei Anteilnahme, aber ein hohes Maß an Faszination für Nell. Er behauptet fasziniert: „Ein echtes Kind der Wildnis ... Das macht den Fall so einzigartig.“ Die zuständige Psychologin Paula, als weitere Repräsentantin der Psychiatrie, erachtet eine Einweisung Nells ebenfalls als unerlässlich. Der Landarzt Jerry stellt sich jedoch gegen den psychiatrischen Zugriff und plädiert vor Gericht gegen eine Einweisung:

„Wir wissen, wie in solchen Fällen vorgegangen wird, Euer Ehren. Sie stehen ein Jahr in der Öffentlichkeit, in einigen akademischen Blättern werden sie zum Thema. Und dann verbringen sie den Rest ihres Lebens in einer staatlichen Anstalt, um dort von den gleichen Ärzten und Wissenschaftlern im Stich gelassen zu werden, die vorgaben, ihnen helfen zu wollen. Nell hat ein Zuhause, sie hat ein Leben. Sie hat niemanden um Hilfe gebeten. Wir sollten sicher sein, dass sie Hilfe braucht, bevor man sie zu Tode pflegt.“ (Jerry)

Bezeichnend für die unterschiedlichen Positionen der Psychiatrie und des Landarztes sind die verschiedenen Methoden Jerrys bzw. der Psychologin, um Nell, entsprechend dem richterlichen Beschluss, zu beobachten. Jerry schlägt sich die Nächte mit einem Fernglas um die Ohren und versucht mit Nell Kontakt aufzunehmen sowie ihre Privatsprache zu erlernen. Paula installiert dagegen heimlich eine Videokamera in Nells Haus und präsentiert die Aufzeichnungen in der Klinik.

Paula: Sie hat ein objektives Ich und ein subjektives Ich. In so einer perfekten Projektion habe ich das noch nie erlebt. ...

Kollege: Konnten Sie Tests durchführen?

Paula: Nur eine Blutuntersuchung. [...]

Kollege: Unglaublich. (Der Kollege blickt auf das Video)

Während der dreimonatigen Beobachtungszeit freunden sich Jerry und Paula trotz ihrer unterschiedlichen Ausgangspositionen an; beide übernehmen gegenüber Nell zunehmend eine Art Elternrolle. Paula hat mittlerweile ihre Einstellung zur geplanten Einweisung verändert. Ihrem Chef versucht sie zu erklären, dass man Nell zuhause lassen sollte. Dieser droht Paula mit der Vorstellung, was geschehen werde, wenn die ersten Reporter auf Nell aufmerksam würden – und so passiert es schließlich auch: Nun müssen Jerry und Paula Nell schweren Herzens in die Klinik bringen, weil sie nur dort vor der Öffentlichkeit sicher ist. Nell wird in der ungewohnten, sterilen Klinikatmosphäre panisch und zieht sich danach in Apathie zurück: ein Bild des Elends – Jerry entführt sie deshalb bis zur entscheidenden Gerichtsverhandlung in ein Hotel.

Vor Gericht wird Nell sich dann als ein nicht wissenschaftlich, sondern moralisch zu bewunderndes Naturwesen darstellen und dabei kein Mitleid erwecken, sondern eine bewegende Kritik an den Verhältnissen moderner Zivilisation üben. Jerry übersetzt Nells Ansprache:

- Nell: Seit ihre Mutter tot ist, ist sie ganz alleine. Sie hatte Angst. Aber alle haben Angst überall. Der liebe Gott lindert unsere Tränen, unsere vielen Tränen.
- Richter: In unserer Welt gibt es viele Menschen, die Ihre Freunde sein wollen. Aber dann haben Sie eine Menge neue Dinge zu lernen. Würden Sie das gerne?
- Nell: Ihr habt große Dinge (Die Kamera schwenkt auf die interessierten Zuschauer. Die erste gezeigte Zuschauerin ist eine Indianerin.). Ihr wisst große Dinge. Aber ihr seht einander nicht in die Augen. Und ihr hungert nach Stille. Ich habe ein kleines Leben gelebt. Ich kenne kleine Dinge. Ich kenne liebe Menschen. Ich weiß, jeder geht einmal. Jeder geht irgendwann einmal weg. (Jerry und Nell blicken einander liebevoll in die Augen.) Habe keine Angst um Nell. Weine nicht um sie. Ich hab kein größeres Leid, als du hast.

Schnitt und Musik: Berge, Wälder, Jerry und Paula besuchen zusammen mit ihrer gemeinsamen Tochter und Freunden Nell fünf Jahre später in ihrer Hütte. Nell spielt mit der Tochter am See. Sie lacht. In der letzten Einstellung dreht sie den Kopf zur Seite und wischt sich eine Träne aus dem Gesicht. Im Abspann sieht man eine weite Naturlandschaft.

Aufgrund des couragierten Engagements des Arztes Jerry und der Psychologin Paula kommt es in NELL nicht zum Zugriff der Institution, wie er im gesellschaftlichen Entfremdungszusammenhang vorgesehen wäre. Die Individuen sind im Film stärker als das System, und ein liberalistisches Menschen- bzw. Gesellschaftsbild wird hier melodramatisch ganz stark in Szene gesetzt.

Compliance im Rahmen psychiatrischer Definitionsmacht

MR. JONES

In MR. JONES gibt es kein böses, entfremdetes gesellschaftliches System, welches normabweichender Individuen habhaft werden will. Die Psychiatrie wird prinzipiell affirmativ dargestellt. Die einzige Kritik im Film gilt der überlasteten Kapazität im psychiatrischen Versorgungssystem, welches seinen eigenen Ansprüchen dadurch kaum gerecht werden kann. Deshalb kann die Psychiaterin Elisabeth dem psychisch kranken Mr. Jones nur helfen, indem sie ihm zusätzlich zu ihrer professionellen Rolle auch eine private Beziehung zur Verfügung stellt.

Mr. Jones ist ein ca. 35-jähriger Mann, der an manisch-depressiven Episoden leidet. Der Krankheitsbegriff wird in MR. JONES zum einen biologisch bzw. traditionell substantialistisch eingeführt, zum anderen wird die Figur von Genie und Irrsinn verwendet. Elisabeth versucht Mr. Jones immer wieder davon zu überzeugen, dass er „eine Krankheit hat“ – ähnlich „wie Diabetes“. Später erfährt die ZuschauerIn, dass Jones auch hochbegabt ist. Mit drei Jahren habe er Mozart spielen können, mit zwölf Jahren habe er „alles gelesen“ gehabt, mit 18 Jahren sei er der „Mittelpunkt der Welt“ gewesen – und dann kam er das erste Mal in eine Nervenklinik.

Die Psychiaterin versucht ihren Patienten angesichts seines massiven Leidens und seines selbstgefährdenden Verhaltens wiederholt zur Compliance

ce zu bewegen. In seinen manischen Phasen lehnt Jones allerdings jegliche Krankheitseinsicht ab. Stattdessen gelingt es ihm, mit seinem ausgeprägten Charme – Jones wird von Richard Gere dargestellt – zunehmend die Liebe Elisabeths zu gewinnen. Mit Hilfe dieser starken Liebe kann die Psychiaterin schließlich eine hilfreiche Beziehung zu ihm herstellen, die ihm am Schluss das Leben retten wird (vgl. auch *WILD IN THE COUNTRY*, USA 1961).

Zu Beginn des Films wird Jones' manisches Verhalten eindrucksvoll vorgeführt. Er balanciert während der Arbeit als Zimmermann in schwindelnder Höhe am Rand des Dachfirstes, während er sich vorstellt, zu fliegen. Ein Kollege kann ihn gerade noch retten. Schnitt in eine psychiatrische Klinik: Die Klinikchefin erklärt einer Gruppe von StudentInnen, dass die Klinik maßlos überlastet ist. In der nächsten Szene wird Jones als neu aufgenommener Patient derselben StudentInnengruppe vorgestellt:

„Was haben wir denn hier? Gut, wir haben einen männlichen Weißen - etwa 35 Jahre. Er wurde von der Polizei eingeliefert, er hat einen Hochseilakt vorgeführt. Als er hier ankam, war er höchst erregt, hatte Wahnvorstellungen und akustische Halluzinationen. Der diensthabende Arzt stellte die Diagnose paranoide Schizophrenie.“ (Ärzteteam)

Jones ist am Bett fixiert und mit Haldol ruhiggestellt. Elisabeth ist anwesend, spricht Jones zärtlich an und fragt ihn nach seinem Namen. Er kann kaum reden und weint. In der nächsten Szene mit Jones ist dieser wieder wohllauf und bester Laune. Er verabschiedet sich charmant von Elisabeth und lädt sie zu einem Konzert ein. Elisabeth ist beeindruckt, aber sie bleibt in ihrer Rolle als Ärztin. Sie möchte mit Jones therapeutische Gespräche im Rahmen der Klinik führen. Sie ist besorgt um ihn. Sie plädiert bei der nächsten Fallbesprechung im Kollegenteam dafür, ihn als manisch zu diagnostizieren und dafür zu sorgen, dass er in der Klinik einer Therapie zugeführt wird. Elisabeth wird Jones bald wiedersehen. Nachdem er bei einem Konzert auf die Bühne ging und das Orchester dirigierte („Freude schöner Götterfunken“), sieht man in der anschließenden Szene, wie er in der Klinik wieder fixiert wird. Er ruft nach Elisabeth. Sie kommt und erklärt ihm zusammen mit einem Kollegen seine Krankheit. Er widerspricht und macht Elisabeth Komplimente, bevor er unter der einsetzenden Wirkung der Medikation weggedämmt.



Abb. 24 : MR JONES

- Jones: Ich habe eine Ärztin hier. Ich habe eine Ärztin! Dr. Elisabeth Brown. (Elisabeth kommt.) Elisabeth, holen Sie mich hier raus. [...]
- Elisabeth: Mr. Jones, Sie sind wirklich krank - manisch-depressive Störungen. Es ist, als hätte man Diabetes.
- Jones: Ach, ohne Scheiß?! Ich dachte schon, ich hätte einen schlechten Tag.
- Kollege: Das ist ein sehr gut zu behandelndes chemisches Ungleichgewicht. Wir hatten damit schon großartige Heilerfolge.
- Jones: Hör zu, du Affenarsch! Ich gehe schon seit 20 Jahren in Krankenhäusern ein und aus. Es gibt zwei Wörter, die ich wirklich nicht ausstehen kann. Das eine ist ‚großartig‘ und das andere ist ‚Erfolg‘. Und jetzt erzähle ich Ihnen mal was. Hören Sie beide gut zu, vielleicht lernen Sie ja was. Es ist keine Krankheit! Klar? Keine Krankheit! Ich habe keine Krankheit. Das hier bin ich. Und ich gefalle mir so. Ist das klar!?

Elisabeth kommt Jones insoweit entgegen, als sie ihm zur Beruhigung kein Haldol, sondern Amital gibt – ein Medikament, das Jones bereitwillig akzeptiert. Die Pfleger ziehen Jones die Hose runter. Während der Injektion macht Jones Elisabeth an:

- Jones: Sie sind ungeheuer hübsch, wenn Sie lächeln. ... Jetzt ein Glas Chardonnay? ... Sie gehen jetzt nach Hause und trinken einen Wein.
- Elisabeth: Ich trinke dann ein Glas Wein.
- Jones: Und Sie denken an mich und trinken den Wein.
- Elisabeth: Ich denke an Sie, wie es Ihnen dann besser geht. ...
- Jones: Vielen Dank. Sie sind hübsch, Elisabeth. Meine Elisabeth. Oh Elisabeth, wo sind die jetzt alle? (das Beruhigungsmittel beginnt zu wirken) ... Wow. Mami! Ich habe einen so bösen Traum gehabt.

Schnitt: Gerichtsverhandlung. Es wird geprüft, ob Jones in der Klinik bleiben muss. Er ist witzig, aufgedreht, und es gelingt ihm, die Richterinnen davon zu überzeugen, dass er nach Hause gehen darf – obwohl Elisabeth auf die krankheitsspezifische Selbstgefährdung hinweist. Elisabeth ist wütend auf Jones. Diesem gelingt es trotzdem, Elisabeth zu einem privaten Strandausflug zu überreden. Sie plaudern wie ein frisch verliebtes Paar. Beim Abschied versucht Elisabeth aber wieder, ihn zur Krankheitseinsicht zu bewegen.

- Elisabeth: Sie sind ein interessanter Mann, Mr. Jones.
- Jones: Soll ich eher durchschnittlich werden?
- Elisabeth: Nein, ich möchte, dass Sie gesund werden.
- Jones: Gesund. Ich bin gesund, glauben Sie mir. Ich bin nur ekstatisch. Und Sie wollen das kurieren.
- Elisabeth: Es ist nur Ihre innere Chemie, die das sagt.
- Jones: Die Chemie schon wieder. Es ist alles chemisch. Das ganze Universum ist chemisch. Wir sind chemisch. Ich bin chemisch. Liebe, Traurigkeit, Schmerz. Wenn ich Sie hier berühre (Jones streichelt ihre Wange), dann spüren Sie doch was. Hm? ... (er massiert ihren Nacken)

Elisabeth sieht Jones das nächste Mal bei ihm zuhause. Er ist jetzt in einer depressiven Phase. Jones' Arbeitskollege hat Elisabeth informiert, nachdem

er bemerkt hat, wie Jones immer niedergeschlagener wurde. Die depressive Phase begann während eines gemeinsamen Abendessens im Kreise der Familie des Kollegen. Elisabeth fährt zu Jones. Er ist verzweifelt und bricht schluchzend in ihren Armen zusammen. Schnitt: Jones wird in der Klinik geduscht. Er wird nun Therapiesitzungen bei Elisabeth in Anspruch nehmen.

In einem dramatischen Streit erläutert Elisabeth Jones erneut seine Krankheit – in einer Weise, wie man einen substanzialistischen Krankheitsbegriff wohl kaum pointierter formulieren kann.

Jones: Ich bin nicht krank, und behandeln Sie mich nicht wie irgendeinen scheiß-kranken Menschen.

Elisabeth: Sie sind kein Kranker. Sie sind ein Mensch mit einer Krankheit.

Jones: Jetzt kommen Sie mir nicht mit diesem scheiß-krank. Sie sind krank.

Elisabeth: Die Krankheit ist nicht das, was Sie sind. Sie ist von Ihrer Persönlichkeit getrennt und kann behandelt werden.

Jones: Ich bin, was ich bin. [...]

Jones verlässt bei Nacht und Regen wutentbrannt die Klinik. Elisabeth folgt ihm verzweifelt und fleht ihn um ein Gespräch an. Die beiden streiten wieder. Elisabeth schleudert ihm ihre Sorge entgegen, dass er sich umbringen wird – und sie gesteht ihm ihre Liebe. Jones nimmt sie in die Arme und gibt nach. Am nächsten Tag bittet Elisabeth ihren Kollegen, den „Jones-Fall“ zu übernehmen. Sie gesteht, dass sie mit Jones geschlafen hat. Sie bittet den Kollegen um Hilfe. Er lässt Jones in eine andere Klinik verlegen. Jones will Elisabeth sprechen. Sie öffnet ihm nicht die Tür. Jones verlässt am nächsten Tag die Klinik – außer sich vor Wut. Elisabeth fürchtet weiterhin, dass sich Jones umbringen wird. Sie kündigt ihre Stelle an der Klinik und versucht ihn zu erreichen. Verständigt von Jones' Kollegen, findet sie ihn auf dem Dachfirst vom Anfang des Films. Sie kommt zu ihm auf das Dach und spricht mit ihm. Er kehrt um. Sie entschuldigt sich bei ihm. Die beiden umarmen sich glücklich. Abspann.

Das Happy End des Films baut notwendig auf Elisabeths Rollenkonflikt auf. Als rollenkonforme Psychiaterin scheitert sie wie vermutlich andere KollegInnen zuvor auch, denn in 20 Jahren Psychiatrie-Karriere konnte Jones offensichtlich keine nachhaltige Hilfe bekommen. Durch die Liebesbeziehung zu Elisabeth wendet sich Jones allerdings von seinem selbstzerstörerischen Weg ab. Ihr zuliebe macht er auf dem Dachfirst kehrt. In ihren Armen muss er am Ende nicht mehr fliegen können. Aber nicht nur Elisabeths Liebe ermöglicht den Kontakt. Es ist auch ihr psychiatrisches Wissen, wodurch sie hartnäckig mit Jones in Kontakt bleiben kann. Sie erträgt seine Aggression und Abwertungen ihr gegenüber, weil sie darin den Ausdruck seiner Krankheit sieht. Seine Persönlichkeit, die sie liebt, betrachtet sie als etwas von der Krankheit Getrenntes. An diesem Punkt ist sie unnachgiebig Psychiaterin. Auf der anderen Seite muss sie ihre Rolle als Psychiaterin sogar entgegen der allgemeinen Berufsethik verlassen, um Jones wirklich helfen zu können. Jones öffnet sich schließlich nicht der Psychiaterin, sondern der ihn liebenden Frau. Das Ergebnis und die Lösung des Konflikts ist somit paradox: Die Psychiaterin ist erfolgreich, indem sie aufhört, Psychiaterin zu sein. Die Liebhaberin kann mit Jones nur mit Hilfe ihres psychiatrisch unverrückbaren Wissens in Kontakt treten. Die notwendigen Angelpunkte, mit denen dieses Paradox für Elisabeth lebbar wird, sind zum einen ihre aufrichtige Liebe und

zum anderen ein traditionell substantialistischer Krankheitsbegriff. Die Liebe heilt wesentlich insofern, als sie die Einsicht in diese Krankheit ermöglicht.

Fragen danach, was wirklich ist, was normal oder nicht normal ist, was krank und gesund ist, werden in MR. JONES angesprochen und dramatisch verhandelt, aber letztendlich auch klar beantwortet. Zwar erscheint Jones als kein verrückter Irrer, sondern als ein origineller, charmanter, intelligenter und dadurch begehrenswerter Mann, aber an der Tatsache, dass er krank ist, entsteht kein Zweifel. MR. JONES kann als ein Film interpretiert werden, der im Sinne einer Anti-Stigmatisierungstheorie dafür plädiert, dass psychisch Kranke keine anderen Menschen sind und einer humanen Behandlung bedürfen. Mr. Jones' Persönlichkeit wird explizit als normal und liebenswert dargestellt. Das Problem ist seine Krankheit, die er „hat“. Und diese Krankheit ist „wie Diabetes“. In keinem Moment, auch nicht unter den heftigsten emotionalen Verunsicherungen, zweifelt Elisabeth an dieser Wahrheit. Zudem sind Jones' Leiden so inszeniert, dass auch den Zuschauer kein Zweifel daran befällt, dass in den Hochphasen genauso wie in den niedergeschlagenen Zuständen etwas mit Jones passiert, was er nicht selbst ist. Er wirkt in seinen manischen Phasen so, als würde er unter Drogen stehen. „Ich bin ein Junkie. Ich brauche meine Hochs“, gesteht er Elisabeth. Seit 20 Jahren kommt er entweder in Erregungszuständen oder niedergeschlagen in psychiatrische Kliniken. Die fachlichen Erklärungen der PsychiaterInnen, dass die Krankheit „ein chemisches Ungleichgewicht“ sei, werden zwar von Jones selbst hinterfragt, aber die Art, wie er dagegen argumentiert, zeigt der ZuschauerIn umso mehr, dass die psychiatrische Erklärung stimmt. Er wehrt sich gegen die Krankheitseinsicht so, wie er die Wirklichkeit verdreht, wenn er darauf besteht, dass seine Ex-Freundin (die ihn verlassen hat) tot ist, sogar dann noch, wenn ihm Elisabeth mit Hilfe von Recherchen das Gegenteil beweist. Dann rastet er aus, schimpft wutentbrannt vor sich hin, wie es überhaupt nicht zu dem ansonsten so charmanten, intelligenten Jones passt. Mit Jones stimmt was nicht – so der Eindruck, der vermittelt wird. Aufgrund dieses klar biologistisch inszenierten Krankheitsbegriffs wird die Frage nach der wahren Wirklichkeit also eindeutig beantwortet. Das Wissen um die wahre Wirklichkeit ist kongruent mit der traditionellen psychiatrischen Lehre. Das Scheitern der psychiatrischen Behandlung wird hier entsprechend auch nicht auf den Krankheitsbegriff oder eine herrschaftliche Definitionsmacht darüber, was wirklich ist, zurückgeführt, sondern auf einen Mangel an authentischen Beziehungsangeboten. Deshalb muss Elisabeth den Rahmen ihrer beruflichen Rolle verlassen, um erfolgreich sein zu können. Die gezeigte Lösung bzw. „Heilung“ von Jones' psychischem Leiden liegt somit außerhalb eines gesellschaftlichen Rahmens. Die Frage nach dem Geltungsanspruch individueller Wirklichkeitskonstruktion wird im Rahmen psychiatrischer Definitionsmacht beantwortet.

Wesentlich weiter hinsichtlich des Problems von Wahrheit im Zusammenhang mit der Subjektivität von Wirklichkeitskonstruktionen geht ein anderer Psychiatrie-Film: DON JUAN DE MARCO. Dieser Film erweckt nicht nur Verständnis für Wirklichkeitsprobleme von psychisch Kranken, sondern der psychiatrische Krankheitsbegriff selbst wird hier – in bezaubernder Weise – bis auf die Grundmauern dekonstruiert.

Psychiatriekritik als konstruktivistisches Lehrstück

DON JUAN DEMARCO

DON JUAN DEMARCO ist ein Liebesfilm, ein „samtweicher Film über Liebe und Leidenschaft“ (Cinema), zauberhaft wie ein Märchen aus Tausendundeiner Nacht – und er spielt in der Psychiatrie. Die Hauptrollen sind mit Stars besetzt: Den verführerischen Don Juan spielt Johnny Depp, sein Psychiater – ein reifer, aber auch sehr lässiger Mann – wird von Marlon Brando dargestellt, und die Frau des Psychiaters, die auch in den Bann des Eros kommen wird, wird von Faye Dunaway gespielt.

Die Themen des Films sind die Macht des Eros, die Tiefen zwischenmenschlicher Begegnung, die Kraft der Illusion und vor allem die Relativität von Wirklichkeit. Und welcher gesellschaftliche Ort kann geeigneter sein als die Psychiatrie, um die Frage nach den Geltungsansprüchen individueller Wirklichkeitskonstruktionen zu inszenieren? Schließlich ist in der Psychiatrie die Antwort auf die Frage nach dem, was real und was wahnhaft ist, explizit und machtvoll institutionalisiert. Wo sollte es für einen Don Juan im Sinne des klassischen Dramas schwieriger sein, seine Identität zu behaupten, als in einer psychiatrischen Klinik der 90er Jahre des 20. Jahrhunderts? Die Realitäten einer staatlichen psychiatrischen Klinik der US-Gesellschaft sind zwar einem Drama entsprechend in ästhetisierter Weise, aber auch wirklichkeitsgetreu repräsentiert. Der Regisseur Jeremy Leven ist selbst Psychotherapeut.

Erster Zusammenprall der Wirklichkeiten:

Zwei Kontrahenten treten auf die Bühne

Nachdem im Vorspann der klassische Verführer Don Juan vorgestellt wurde, beginnt die Handlung bei Nacht auf dem Dach eines Hochhauses:

Don Juan steht maskiert mit Kostüm und Degen in selbstmörderischer Absicht am Rande des Daches. Am Boden blicken Passanten und die Polizei zu ihm hoch. Für den Einsatzleiter ist klar, dass sie es mit einem Spinner zu tun haben: Don Juan wolle „ruhmreich sterben“, und er habe verlangt, dass ihm der „beste Fechter“ Don Francisco da Silva hochgeschickt werde. Dr. Mickler trifft ein. Er ist ein erfahrener Psychiater und geht seinen Job sehr unverkrampft an. Nachdem er eine Hebebühne bestiegen hat, fragt er den befreundeten Einsatzleiter: „Na, was meinst du, ob Sigmund Freud auch so angefangen hat?“ Unter klassischer spanischer Musik fährt er zu Don Juan hoch. Don Juan richtet sogleich seinen Degen auf Dr. Mickler: „Wo ist Don Francisco da Silva? Ich kämpfe gegen keinen anderen. Wo ist er!?“ Dr. Mickler überlegt angesichts des Degens seine Worte und erwidert ruhig: „Don Francisco da Silva ist über das Wochenende leider gerade in Mallorca. Aber ich bin sein Onkel Don Octavio del Flores.“ Don Juan erklärt, dass er nur gegen Don Francisco da Silva in Würde sterben kann und dass er sterben will, weil ihn Donna Anna verlassen hat. Dr. Mickler geht geschickt auf Don Juan ein:

„Don Juan, diese junge Frau Donna Anna muss etwas ganz Besonderes sein. Ich würde gerne mehr über sie hören. ... Sie dürfen nicht vergessen mein Freund, dass

das Vermögen und die Kraft der Liebe, dass die Macht der Liebe von Don Juan unauslöschlich ist und sich niemals verleugnen lässt.“

Der Rapport zwischen den beiden Hauptfiguren ist hergestellt. Don Juan bittet Dr. Mickler um Verzeihung für „dieses unmännliche Schauspiel [...] Ich nehme an.“ Dr. Mickler öffnet die Türe zur Hebebühne, die beiden umarmen sich mit gegenseitigem Respekt und fahren – wieder musikalisch begleitet – in aufrechter Haltung zu Boden. Schnitt: Dr. Mickler fährt am nächsten Morgen zur Arbeit – ins Woodhaven State Hospital.

Zweiter Zusammenprall der Wirklichkeiten: Die Kontrahenten werden getrennt

In der folgenden Szene wird der Fall Don Juan von Dr. Mickler in einer Team-Besprechung vorgestellt.

„Weiß, männlich, Alter 21 Jahre; bei uns aufgrund von 10-Tage-Verfügung wegen offensichtlicher Suizid tendenz; vermutlich Reaktion auf vorausgegangenen Zusammenbruch einer persönlichen Beziehung; und zu unserem Patienten gibt es keinerlei Hinweise auf frühere Selbstmordversuche oder Einweisungen in psychiatrische Kliniken; es gibt schlicht überhaupt nichts, Schule, Gefängnis, Mutter, Vater, Familie, gar nichts. Und dieser Junge ist absolut durchgeknallt. Er leidet an schwersten Wahnvorstellungen und glaubt, er wäre jemand anderes. [...] Er ist Don Juan.“ (allgemeines Gelächter der KollegInnen)

Dr. Mickler darf den Fall entgegen seinem Wunsch nicht übernehmen, weil er in zehn Tagen pensioniert wird und Don Juan ganz klar einer langfristigen Behandlung bedürfe. Dr. Micklers Chef bleibt hart. Er geht davon aus, dass Don Juan – „ein Fall von dieser Größenordnung“ – nach der 10-Tage-Verfügung zwangsweise in der Klinik bleiben muss. Ein Kollege bekommt den Fall.

Erste Verschränkung der Wirklichkeiten: Die Kontrahenten kreuzen die Klängen

Der Kontakt zwischen Don Juan und seinem neuen Psychiater währt nicht lange. Don Juan ist nur bereit, mit Don Octavio del Flores zu sprechen. So bekommt Dr. Mickler seinen Fall wieder zurück. Zunächst möchte er Don Juan Medikamente geben. Don Juan pariert in konstruktivistischer Manier:

Don Juan: Pillen gegen Wahnvorstellungen? Ich fürchte, dann werden wir diese Tabletten wohl beide nehmen müssen - weil Sie an besonders schweren Wahnvorstellungen leiden.

Dr. M.: Meinen Sie? Welche Wahnvorstellungen habe ich denn?

Don Juan: Diese Wahnidee, Sie wären ein gewisser Dr. Mickler. Ich bin wirklich enttäuscht von Ihnen, Don Octavio. [...] Ich habe keine Wahnvorstellungen. Ich bin Don Juan.

Don Juan und Dr. Mickler vereinbaren, dass Don Juan innerhalb der 10-Tage-Verfügung die Gelegenheit bekommt, zu beweisen, dass er wirklich

Don Juan ist. Er wird Dr. Mickler seine Geschichte erzählen. Falls ihm das nicht gelingen sollte, wird er die Tabletten nehmen.

Don Juan erzählt seine Geschichte über fünf Gesprächssitzungen – in poetischer Sprache und in mehreren retrospektiven Szenen in sehr romantischen Bildern: Don Juan wurde in Mexiko geboren. Schon von klein auf hatte er eine enorme Anziehungskraft bei Mädchen und bei Frauen. Nachdem er als Jungendlicher eine verheiratete Frau verführt hat, setzt der betrogene Ehemann Don Alfonso aus Schmach über den Ehebruch das Gerücht in die Welt, er habe ein Verhältnis mit Don Juans Mutter. Im Zweikampf tötet er in Folge Don Juans Vater. Don Juan nimmt umgehend Rache und tötet den Mörder seines Vaters. Er muss fliehen und kommt als Sklavin getarnt in einen orientalischen Harem. Von dort flieht er nach einer abenteuerlichen Zeit auf die Insel Eros und begegnet Donna Anna. Als er ihr gesteht, dass er vor ihr schon über tausend andere Frauen hatte, verlässt sie ihn. Don Juan ist untröstlich und will sterben.

Die zweite der fünf Sitzungen eröffnet Dr. Mickler damit, dass er versucht, Don Juan in logische Widersprüche zu verwickeln.

Dr. M.: Was würden Sie entgegnen, wenn jemand sagte, das hier sei eine Fachklinik für Psychiatrie, Sie seien als Patient hier und ich wäre Ihr Psychiater?

Don Juan: Ich würde sagen, dass ich das für eine unkreative und eingeschränkte Betrachtungsweise der Situation halte. Sie wollen wissen, ob ich es begreife, dass ich hier in einem Irrenhaus bin. Allerdings, das tue ich durchaus. Aber wie könnte ich dann noch sagen, dass Sie Don Octavio sind und ich ein lieber Gast in Ihrem Hause? Richtig?

Dr. M.: Mhm.

Don Juan: Indem ich darüber hinausschaue, was das bloße Auge sieht. Sicher, es teilen selbstverständlich nicht alle Menschen meine Wahrnehmung, das trifft zu. Wenn ich sage, dass alle meine Frauen durch ihre Schönheit blenden, widersprechen Sie. So hat die eine möglicherweise eine zu



Don Juan beim Rorschachtest



Dr. Mickler im logischen Disput
Abb. 25-26

große Nase, die Hüften einer anderen sind möglicherweise zu breit, möglicherweise haben wieder andere zu kleine Brüste. Aber ich sehe diese Frauen, so wie sie wirklich sind: Glanzvoll, strahlend, überwältigend und vollkommen. Und zwar, weil ich mich durch meine Augen nicht einschränken lasse. Um Ihre Frage zu beantworten, ich sehe so klar wie der lichte Tag, dass dieses herrliche Gebäude, in dem wir uns hier befinden, Ihre Villa ist. Es ist Ihr Heim. Und was Sie betrifft, Don Octavio del Flores, Sie sind ein so großer Liebhaber wie ich selbst – auch wenn Sie Ihren Weg verloren haben.

Darauf kann Dr. Mickler zunächst nichts mehr erwidern. Am Beispiel der Erotik erklärt Don Juan Dr. Mickler, wie subjektive Wirklichkeitskonstruktion funktioniert und welchen Nutzen sie hat.

Dr. Mickler als personifizierte Schnittstelle der Wirklichkeiten

Dr. Mickler ist beeindruckt und angerührt von Don Juans Geschichte. Er glaubt ihm, ohne seine Identität als Psychiater aufzugeben. Er beginnt Don Juans Wirklichkeit als einen gleichberechtigten Realitätsentwurf zu akzeptieren. Sein Problem ist aber, dass er innerhalb der 10-Tage-Verfügung den Wahrheitsstatus von Don Juans Wirklichkeit bestimmen soll.

Durch folgende Handlungslinien wird Dr. Micklers Konflikt und die Konkurrenz verschiedener Wirklichkeitskonstruktionen narrativ aufgebaut:

- a) Die offene Auseinandersetzung zwischen Dr. Mickler und Don Juan über dessen Wirklichkeit.
- b) Die Anrührung Dr. Micklers durch Don Juans Wirklichkeit: Er wird zunehmend durch den Eros beflügelt und bringt dadurch frischen Wind in die Beziehung zu seiner Ehefrau. Das heißt, Don Juans Wirklichkeit wirkt auch auf Dr. Mickler – und zwar produktiv und lustvoll.
- c) Das Drängen seines Chefs, Don Juan endlich als Psychotiker einzustufen und ihn entsprechend medikamentös zu behandeln.

Don Juans Wirklichkeit wird zum einen durch sein Verhalten sowie seine durchaus rationalen Argumentationen in den Therapiesitzungen vermittelt. Zum anderen wird sie der ZuschauerIn durch retrospektive Szenen aus seinem Leben anschaulich gemacht. Die erotischen Szenen wirken auf Dr. Mickler. Nach jeder Therapiesitzung sehen wir, wie Dr. Mickler in der Beziehung zu seiner Frau immer leidenschaftlicher und aufmerksamer wird.

In den Streitgesprächen mit seinem Chef wird deutlich, dass Dr. Mickler durch die zauberhaften Erzählungen von Don Juan nicht einfach verblendet ist, sondern dass er in der Rolle des Psychiaters um einen rationalen Standpunkt hinsichtlich einer adäquaten Entscheidung im Umgang mit Don Juan ringt.

Chef: Wann hast du vor, Don Juan Medikamente zu verabreichen? [...] Er leidet eindeutig an Wahnvorstellungen. Tabletten!

Dr. M.: Wenn ich ihm Medikamente gebe, dann verbaue ich mir den Zugang in diese Welt, die er sich erschaffen hat.

[...]

Dr. M.: Aber dann empfindet er so viel Schuld, [...] dass er von da an diese Maske trägt. [...] Also ist das ein vollkommener Mythos, oder nicht?

Chef: Es ist genauso wie in der griechischen Mythologie. Der Sohn entwickelt männliche Potenz. [...] Das führt zur Zerstörung des Vaters, und er nimmt dessen Stelle ein. [...] Aber das Schuldgefühl ist so groß, dass er eine Maske trägt, um sich dahinter zu verbergen. Du solltest ihm Medikamente verabreichen, Jack!

Dr. M.: Warum bist du so versessen darauf, dass er durchdreht? Stopf' ihn bis ganz oben voll mit antipsychotischen Chemikalien, und in 24 Stunden, das kann ich dir versprechen, hast du einen Irren, den du garantiert niemals mehr vergessen wirst.

Chef: Und wenn ich es dir doch sage, Jack, er ist eindeutig schizophran. Er ist nicht Don Juan.

Dr. M.: Woher weißt du so genau, dass er nicht Don Juan ist?

[...]

Chef: Können wir den Jungen auf freien Fuß setzen oder lassen wir ihn einweisen? Also was?

Dr. M.: Ich weiß es noch nicht. Ich werde es frühestens nach der Sitzung mit dem Jungen wissen.

Chef: Aber Jack, er ist ein Suizidpatient.

Dr. M.: Er ist doch nicht suizidgefährdet. Das war ein Hilferuf, ist doch eindeutig.

Chef: Du wirst doch nicht tatsächlich empfehlen, ihn laufen zu lassen, oder?

Dr. M.: Nein, das wollte ich durchaus nicht sagen.

Dr. Micklers Konflikt bei der Wahrheitsfindung wird zum Höhepunkt getrieben, indem als Referenzebene von Don Juans Wirklichkeit nicht nur seine eigenen Erzählungen verwendet werden, sondern auch noch zwei sich widersprechende Erzählungen zweier Bezugspersonen in die Handlung mit eingeführt werden: die von Don Juans Großmutter und die seiner Mutter.

Dr. Mickler wird von seinem Chef auf Don Juans Großmutter hingewiesen. Über amtliche Nachforschungen gelangte er zu deren Adresse. Dr. Mickler sucht die Großmutter auf, und diese erzählt ihm eine ermüthende Geschichte über Don Juan de Marco: Er heiße offiziell John Arnold de Marco und sei vor drei Monaten zu seiner Großmutter gezogen. Er sei in Queens geboren. Sein Vater sei schon früh bei einem Autounfall ums Leben gekommen, und seine Mutter sei verschwunden. John Arnold de Marco habe ein Fotomodell verehrt. Er habe ihr selbst den Namen Donna Anna gegeben, habe mit ihr einmal telefoniert und sei dabei von ihr abgewiesen worden. In die romantische Geschichte mit Donna Anna habe er sich lediglich hineinfantasiert. Dr. Mickler spricht Don Juan im nächsten Gespräch darauf an. Don Juan tut dies jedoch gelassen als „irrsinnig“ ab. Die Konfrontation mit dieser Erzählung bringt ihn in keinsten Weise aus der Fassung.

Endgültig auf sich selbst zurückgeworfen wird Dr. Mickler nun in einem Gespräch mit Don Juans Mutter:

Dr. Mickler wird von Don Juans Mutter besucht. Sie sei eine Nonne, und die Erzdiözese habe sie über Don Juans Aufenthalt in der Klinik verständigt. Sie nennt ihren Sohn Don Juan und bestätigt, dass er – entgegen der Erzählung der Großmutter – in Mexiko geboren sei. Weitere Fragen lehnt sie ab, weil ihr Gelübde sie verpflichte, über Teile ihrer Vergangenheit zu schweigen.

Dr. M.: Ich bedauere sehr, aber Sie müssen bitte verstehen, dass ich die Wahrheit wissen muss.

Mutter: Die Wahrheit ist in Ihnen selbst, Don Octavio. Ich kann Ihnen nicht helfen, sie zu finden.

In der letzten Gesprächssitzung versucht Dr. Mickler Don Juan nun nochmal massiv zu provozieren. Er stellt in Frage, ob Don Juans Mutter nicht doch ein Verhältnis mit Don Alfonso hatte. Don Juan wird wütend und setzt Dr. Mickler zu.

Don Juan: Sie denken wohl, ich merke nicht, was mit Ihnen los ist, Don Octavio. Das merke ich wohl. Sie brauchen mich – für eine Transfusion, weil ih-

nen das Blut in den Adern vertrocknet und Ihnen das Herz versandet! Ihr Bedürfnis nach Wirklichkeit, nach einer Welt, in der die Liebe befleckt ist. Das wird Ihnen die Adern verstopfen, bis alles Leben aus Ihnen weicht. Aber meine vollkommene Welt ist nicht weniger wirklich als Ihre, Don Octavio. Und ganz alleine in meiner Welt können Sie Atem holen. So ist es doch!

Dr. M.: Ja. Sie haben Recht. Meine Welt ist nicht vollkommen.

Don Juan erzählt im Anschluss von seinem Schmerz über die Trennung von Donna Anna. Dr. Mickler hört ihm zu. Traurig und über die Erzählung mit Dr. Mickler wieder versöhnt, fragt Don Juan: „Wer bin ich?“

Dr. M.: Sie sind Don Juan de Marco - der größte Liebhaber, den diese Welt je besaß.

Don Juan: Und Sie mein Freund, wer sind Sie?

Dr. M.: Hmh, wer bin ich? Ich bin Don Octavio del Flores, liebender Gatte der wundervollen Donna Rosita, Licht meines Lebens. Und Sie mein Freund, Sie haben es geschafft, alle meine Masken zu durchschauen.

Dr. Mickler gibt Don Juan traurig die Medikamente.

Don Juan: Sie haben gesagt, Sie glauben mir, Don Octavio.

Dr. M.: Ich für meinen Teil glaube, dass Sie Don Juan sind. Die meisten anderen glauben es wohl nicht.

Don Juan: Dann werde ich tun, was Sie mir raten, mein Freund.

Dr. Mickler hat nun seine Position im Spannungsfeld der widersprüchlichen Wirklichkeitsentwürfe gefunden. Vor den Wirkmechanismen der ‚psychiatrischen Ordnung‘ (vgl. Castel 1979) und der verallgemeinerten gesellschaftlichen Definition von Wirklichkeit kann er ihn aber nicht bewahren. Don Juan muss die Medikamente nehmen. Doch das Spiel ist noch nicht aus. So wie Dr. Mickler nun begreift, wie Don Juans Wirklichkeitskonstruktion funktioniert, so wird sich zeigen, dass auch Don Juan begreift, wie die Konstruktion von Wirklichkeit innerhalb der psychiatrischen Ordnung funktioniert.

Zur Rationalität von Don Juans Wirklichkeit

Dr. Mickler glaubt Don Juan am Ende ihrer Auseinandersetzung seine Geschichte. Er bestätigt dessen Wirklichkeit als eine vollständig gleichberechtigte Realitätskonstruktion, nachdem Don Juan ihn das erste Mal gefragt hat, wer er sei. Durch Don Juans Frage wird endgültig deutlich, dass er nicht auf einer verabsolutierten Wahrheitsdefinition besteht, sondern dass er seine Wirklichkeit auch in Frage stellen kann. Über den ganzen Verlauf der Gespräche mit Dr. Mickler hat er niemals auf seiner Wirklichkeit als absolute Wahrheit bestanden. Vielmehr hat er ihren Geltungsanspruch hinsichtlich eines erotischen Lebensgefühls mit Hilfe entsprechend rationaler Argumentationslinien begründet. Er hat seine Wirklichkeit nicht als allgemeine Wahrheit behauptet – er hat ihren Sinn erklärt. Dies begreift Dr. Mickler über die Reflexion seiner eigenen Empfindungen in Kontakt mit Don Juans Erzählung. Der Geltungsanspruch von Don Juans Wirklichkeit basiert also auf dem Ef-

fekt ihrer Konstruktion. So gesehen ist Don Juans Erleben auch im psychiatrischen Sinne nicht wahnhaft, sondern rational. Und auf dieser Ebene kann Dr. Mickler Don Juans Wirklichkeit auch bestätigen.

Doch Don Juans bzw. auch Dr. Micklers konstruktivistische Art von Rationalität scheinen im psychiatrischen System nicht zu gelten. Don Juan muss die Medikamente nehmen. Die Medikation fungiert dabei als Symbol des Herrschaftsanspruchs der psychiatrischen und gesellschaftlich verallgemeinerten Wirklichkeitsdefinition. Auch der Psychiater Dr. Mickler kann ihn von diesem gesellschaftlichen Wirklichkeitsanspruch nicht befreien. Don Juan fügt sich, weil er weiß, dass ihn Dr. Mickler verstanden hat, und er sich offensichtlich etwas einfallen lassen muss, um sich dem psychiatrischen Zugriff zu entziehen. In der darauffolgenden Anhörung vor dem Richter wendet Don Juan seine Fähigkeit zur effektiven Wirklichkeitskonstruktion wiederum an. Er erscheint ohne Don Juan-Outfit in Jeans und Sweatshirt und erzählt dem Richter exakt jene Geschichte, die aus der Szene mit seiner Großmutter bekannt ist. Er sei in Queens geboren. Sein Vater sei bei einem Autounfall ums Leben gekommen. Er habe sich in ein Fotomodell verliebt. Er habe ein Buch über Don Juan gelesen und sich entschieden, Don Juan zu werden. Das Fotomodell habe ihn bei einem Telefonat abgewiesen. Deshalb habe er durch einen Selbstmordversuch auf sich aufmerksam machen wollen. Er habe nie wirklich die Absicht gehabt, sich umzubringen. Der Richter lässt ihn frei.

Zum Schluss lösen sich alle Wirklichkeitsgrenzen in einem großartigen Happy End auf. Don Juan, Dr. Mickler und dessen Ehefrau fliegen auf die Insel Eros. Das Ehepaar tanzt am Strand, und Don Juan findet die ihn liebende Donna Anna wieder. Dr. Mickler bilanziert jubelierend im Innermonolog:

„Mein Name ist Don Octavio del Flores. Ich bin der größte Psychiater der Welt. Ich habe weit über 1000 Patienten geheilt. Alle ihre Gesichter verweilen in meiner Erinnerung wie Sommertage. Aber keines von ihnen so sehr wie Don Juan de Marco [...] Und so war es gar nicht mal so wahnsinnig, dass wir uns alle an Bord eines Flugzeugs wiederfanden, das uns zu der Insel Eros brachte. Es war wie der Garten Eden vor dem Sündenfall. Alles schien möglich. [...] Traurigerweise muss ich berichten, dass der letzte Patient, den ich je behandelte, der große Liebhaber Don Juan de Marco, an einem Romantizismus litt, der sich als gänzlich unheilbar erwies – und schlimmer noch: in höchstem Maße ansteckend.“



Abb. 27: Anhörung vor dem Richter



Abb. 28-29: Auf der Insel Eros

DON JUAN endet also mit einem Schlussresümee, welches die Produktivität der Möglichkeit unbegrenzter Wirklichkeitskonstruktion konstatiert. Don Juans psychische Krankheit ist demnach nur scheinbar. So scheinbar, wie im Prinzip jede Wirklichkeit scheinbar und damit genauso auch wahr sein könnte. Der Psychiater Dr. Mickler gelangt über die Auseinandersetzung mit Don Juans konsequenter Wirklichkeitskonstruktion im Sinne eines maximal erotischen Lebensgefühls zu der Einsicht, seine eigene Wirklichkeit zu reflektieren. Don Juan überzeugt Dr. Mickler vom Geltungsanspruch seiner Wirklichkeit dabei auf zweierlei Weise innerhalb der Regeln der Rationalität: Zum einen kontert er mit stringenten Argumentationen Dr. Micklers Versuche, die Wirklichkeitskonstruktion seines Patienten auf dem Feld der Logik zu widerlegen. Zum anderen durchblickt Don Juan durchaus die Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Realität, wenn er am Schluss dem Richter genau die Geschichte erzählt, die dazu führen muss, dass er frei gelassen wird. Auf dieser rationalen Grundlage lässt sich Dr. Mickler von Don Juan anstecken – mit dem Ergebnis vollendeter Lebensqualität.

Zum psychiatriekritischen Potenzial von DON JUAN DE MARCO

Die Figur, dass ein Psychiater in Auseinandersetzung mit einem Patienten zu einem befriedigenderen Leben findet, ist in Psychiatriefilmen sehr gebräuchlich. Der Filmkritiker *Philip Kemp* (1995) fasst diese Figur unter dem Begriff „loony chic movies“ zusammen. Die Kernaussage der „loony chic movies“ sei folgende:

„'Loony chic' says that the mentally disturbed are founts of wisdom and integrity who can put the rest of us back in touch with our true selves.“ (Kemp a.a.O., S.41)

So gesehen ist beispielsweise auch MR. JONES ein prominenter ‚loony chic movie‘. Auch hier wird die Psychiaterin über die Beziehung zu ihrem Patienten in ihrem Innersten berührt und zu entsprechendem privatem Handeln bewegt. Das Verhalten der Patienten inspiriert die HelferInnen. In beiden Filmen wird die institutionell zugeschriebene Krankheit der Patienten auch als ein Merkmal grandioser Leidenschaft inszeniert. Doch die beiden Filme unterscheiden sich grundlegend hinsichtlich ihres inszenierten Krankheitsbegriffs.

Während MR. JONES einen lehrbuchhaften, substanzialistischen Krankheitsbegriff verwendet bzw. filmisch reproduziert, wird in DON JUAN DE MARCO jener fachlich gebräuchliche Krankheitsbegriff dekonstruiert. Die Dialoge zwischen Don Juan und Dr. Mickler können als eine Art konstruktivistisches Kammerspiel gelesen werden. Während in MR. JONES der Patient in offensichtlich trotziger und irrationaler Weise lediglich gegen seine Psychiaterin anschreit, er sei nicht krank, zerlegt Don Juan in rationalen Argumentationssträngen auf elegante Weise die psychiatrische Sichtweise seines Arztes – soweit, bis sich der Psychiater selbst im Blick Don Juans als Don Octavio erlebt. Mr. Jones' Erleben wird als wahnhaft, als krank und Effekt gestörter Stoffwechselprozesse inszeniert. Don Juans Wirklichkeitskonstruktion erscheint rational, stringent und als Ergebnis einer freien persönlichen Wahl.

Wenn hier behauptet wird, dass in DON JUAN DE MARCO der traditionelle substanzialistische Krankheitsbegriff dekonstruiert wird, so muss natürlich im Gegenzug auch gefragt werden, wie denn der Krankheitsbegriff in diesem Film konstruiert wird. Und daran schließt sich weiterhin die Frage an, wie in DON JUAN DE MARCO die ‚psychiatrische Ordnung‘ (vgl. Castel 1979) bzw. die Institution Psychiatrie repräsentiert wird und ob sich daraus psychiatriekritische oder gesellschaftskritische Aussagen herauslesen lassen. Die Konstruktion eines Krankheitsbegriffs funktioniert in DON JUAN DE MARCO implizit: Don Juan steht zu Beginn des Filmes auf einem Dach, so dass zu befürchten ist, er wolle sich hinabstürzen. Dann verlangt er nach einem mexikanischen Fechter und erklärt der Polizei, er sei Don Juan. Das reicht, um als genügend verrückt zu wirken, so dass eine psychiatrische Einweisung als gerechtfertigt erscheint. Weiterhin lässt er auch in der Klinik nicht davon ab, sich als Don Juan zu präsentieren. Das genügt, um als psychisch krank zu gelten. Dr. Micklers Chef repräsentiert hier unnachgiebig den psychiatrischen Agenten allgemeiner Wirklichkeitspolitik.

Don Juans Identitätsentwurf weicht von der gesellschaftlich etablierten Wirklichkeit ab, und somit bedarf es einer Diagnose mit der Aussicht auf langfristige Therapie. So wie Don Juan als ein klarer Fall von Wahnsinn für die Psychiatrie dargestellt wird, so erscheint der Film DON JUAN DE MARCO vordergründig als ein klarer Fall für die Wissenssoziologie: So lange sich Don Juan verweigert, institutionalisierte Wirklichkeit zu internalisieren, so lange gilt er für die Klinikleitung als ein von der Norm abweichendes Individuum, als psychisch krank und als therapiebedürftig (vgl. Berger & Luckmann 1987, v.a. S.121f.). Nur vordergründig verweist DON JUAN DE MARCO deshalb auf das Feld der Wissenssoziologie, weil die vermittelte konstruktivistische Perspektive lediglich den Blick auf eine kognitivistische und im Prinzip sehr abstrakte Oberfläche der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit eröffnet. Don Juan entscheidet sich bewusst und zweckrational für seine Identität. Sein Identitätsentwurf ist in keiner Weise sozial verankert. Er kommt in den Film und geht aus dem Film als ein einsamer Held der Erotik. Nun kann man dem entgegenhalten, dass der Film eben eine Parabel sei, welche nicht am Anspruch einer adäquaten Repräsentation von Realität gemessen werden könne. DON JUAN DE MARCO sei allerdings – so der Filmkritiker Philip Kemp – nur „a little feelgood parabel“ (Sight and Sound 1995, Nr. 6, S.41). Inwiefern kann man DON JUAN DE MARCO als einen wohlgefälligen Film betrachten? Nun: Der Film spielt mit den Möglichkeiten subjektiver Wirklichkeitskonstruktion, ohne in die Tiefen und Widersprüchlichkeiten sozialer Realität zu gehen – und das auch noch, indem als Referenzebene der Wirklichkeitskonstruktion die Möglichkeit erotischer Erfahrung gewählt wird. Das macht den Film leicht, angenehm, inspirierend und damit zum Genuss. Er zeigt ein naives Bild befreiter Subjektivität. Die Möglichkeiten der Kognition eröffnen eine unbegrenzte Welt, weil Fantasie und Wirklichkeit zusammenfallen können, sofern deren Konstruktion rational ist.

DON JUAN ist allerdings – gemessen an den Tiefen sozialer Realitäten – nicht nur eine oberflächliche, sondern eben auch eine intelligente Parabel über die Kraft der Liebe. Intelligent ist die Parabel deshalb, weil deutlich gemacht wird, dass Liebe in Zusammenhang mit Wirklichkeit steht, dass Liebe nicht nur einfach ein Gefühl ist, sondern dass sie in einen kognitiven Rahmen eingebettet ist, der Wirklichkeit bedingt. Das macht den Film im wahrsten Sinne auch zauberhaft. Wenn man so will, referiert DON JUAN DE MARCO die

Grundzüge Husserlscher Phänomenologie: Das Cogitatum (Insel Eros, Donna Anna, Biographie in Mexiko etc.) korrespondiert mit dem Cogito („Ich bin Don Juan, der größte Liebhaber dieser Welt“). Das Cogito ist transzendental, unhintergebar und damit konstitutiv für Wirklichkeit. Das heißt, der Geltungsanspruch der korrespondierenden Wirklichkeit kann logisch nicht aufgehoben werden (vgl. Husserl 1977). Und sollte man entgegen dieser Einsicht trotzdem versuchen, Don Juans erotische Wirklichkeit zu widerlegen oder gar zu zerbrechen (Medikation, Einweisung), dann wäre das im Prinzip nichts anderes als dumm.

An dieser Stelle sollte die Funktion der Psychiatrie in DON JUAN DE MARCO untersucht werden. Zunehmend und am Schluss endgültig stehen der Klinikchef sowie sein Team nämlich als die Dummen da. In den Streitgesprächen zwischen Dr. Mickler und seinem Chef beschreibt Dr. Mickler spürbar die Intensität von Don Juans Erleben. Dem Chef fallen dazu lediglich trivialpsychologische Deutungen und immer wieder nur die Notwendigkeit einer Medikation ein. Am Ende des Films trickst Don Juan seine Widersacher dann zudem noch aus, indem er dem Richter eine Geschichte verkauft, die ihm den Weg in die Freiheit ermöglicht. Das Klinikteam ist verwirrt, und alle plappern wie aufgeregte Kinder auf den Richter ein. Der Chef und seine KollegInnen kapieren nichts von Don Juan, und trotzdem maßen sie sich an, über sein Schicksal zu entscheiden. Der Streit um Don Juans Medikation wird dabei als Symbol für den Herrschaftsanspruch der Psychiatrie über die richtige Wirklichkeitskonstruktion inszeniert. Von daher ist die Psychiatrie als Konfliktfeld, auf dem sich Don Juan behaupten muss, gut gewählt. Die Psychiatrie ist der gesellschaftliche Ort, an dem mit den stärksten Mitteln auf seine Wirklichkeit Druck ausgeübt werden kann. Sie hat bewusstseinsverändernde Medikamente, und sie kann ihn so lange einsperren, bis er sich beugt. Hier wird das Geschäft der Beeinflussung subjektiver Wirklichkeiten von staatlicher Seite her ausgeübt. Die Psychiatrie ist also der denkbar mächtigste Gegner für Don Juan, und die Inszenierung des Dramas ist somit sehr gelungen eingefädelt.

Gegen den Herrschaftsanspruch der Psychiatrie hat Don Juan auf direktem Wege letztendlich keine Chance. Er muss die Medikamente nehmen – verabreicht von seinem Freund Don Octavio in der Rolle des Psychiaters Dr. Mickler. Beide müssen sich dem Herrschaftsanspruch der institutionalisierten Wirklichkeit beugen. Dr. Mickler trauert am Bett des „intoxikierten“ Don Juan um dessen Wirklichkeit. Doch mit Hilfe seiner Cleverness wird dieser sie am nächsten Tag schon wiedergewinnen. Das heißt, die Psychiatrie wird mit einer Finte geschlagen. Ihr Fehler ist ihre Ignoranz und Borniertheit. Der Konflikt zwischen Don Juan und der Institution Psychiatrie ist somit im Prinzip harmlos. Gegen den Degen, d.h. gegen Don Juans Rationalität, kommen die plumpen Keulen der Psychiatrie nicht an. Zwischen Don Juan und seinem Arzt Dr. Mickler besteht im Wesentlichen auch kein realer Konflikt. In der Rolle des Don Octavio del Flores kreuzt er mit ihm eher sportlich die Klingen. Für Dr. Mickler steht in diesem Zweikampf nichts auf dem Spiel, er kann nur gewinnen, indem er sich auf Don Juans erotisierende Wirklichkeit einlässt und damit auch in seinem Privatleben profitiert. Philip Kemp bemerkt hinsichtlich dieser Beziehungskonstruktion, dass der Film damit seinen angestrebten Gegenstand, nämlich zwei konkurrierende Realitätsebenen in Szene zu setzen, verliere. Im Gegenzug macht Kemp hier einen interessanten

Vorschlag, wie man Dr. Mickler und Don Juan besser in Konflikt bringen hätte können:

„It (die Konstruktion der Beziehung zwischen Dr. Mickler und Don Juan, A.d.V.) allows the film to sidestep the issue it initially raised, the conflict between the two levels of reality - and along the way loses a potentially more interesting plot-line, in which Mickler would have to deal with the knowledge that Juan has seduced his wife.“ (Kemp 1995, S.41)

Welche Perspektiven würde die Inszenierung einer Konkurrenz zwischen Don Juan und Dr. Mickler um dessen Ehefrau ermöglichen? Ganz sicher hätten die beiden dann wirklich ein Problem miteinander. Dr. Mickler würde Don Juans erotisierende Wirklichkeit vermutlich nicht mehr so inspirierend erleben. Sie würde für Dr. Mickler vielmehr bedrohlich werden, und man kann sich vorstellen, wie er wahrscheinlich seine institutionell zugewiesene Macht als Psychiater ausspielen würde. Don Juan würde seine Rationalität dann auch nicht mehr viel helfen, und der Machtkampf zwischen Don Juan und der Psychiatrie müsste auf einem anderen Feld ausgetragen werden – auf einem Feld, in dem der Geltungsanspruch einer abweichenden Wirklichkeitskonstruktion nicht nur logisch bewiesen, sondern auch praktisch erkämpft werden müsste.

Eine psychiatriekritische Leseart eröffnet *DON JUAN DE MARCO* nur minimal. In *DON JUAN DE MARCO* liegt zwar die Aussage, dass die Psychiatrie ein gesellschaftlicher Ort der Anpassung an etablierte Wirklichkeitskonstruktionen ist und dass ihr dafür mächtige Mittel zur Verfügung stehen, aber der Film transportiert auch die Aussage, dass diese Anpassungsbemühungen mit Hilfe von Rationalität alleine vollständig unterlaufen werden können. Die Tatsache, dass sich Don Juan dem Herrschaftssymbol Medikation beugen muss, liegt an der Ignoranz und Borniertheit der zuständigen RollenträgerInnen. Gegen den eleganten Esprit des Don Juan erscheint das stereotype Denken in simplen psychopathologischen Kategorien, wie es der Klinikchef und seine MitarbeiterInnen an den Tag legen, einfach als dumm. Die Psychiatrie wird in *DON JUAN DE MARCO* eher lächerlich gemacht als kritisiert. Außerdem ist der Konflikt zwischen Don Juan und der Psychiatrie bereits im Ansatz entschärft, weil er in Dr. Mickler einen Verbündeten findet. Sein Psychiater hält ihm, soweit er kann, gegen den psychiatrischen Zugriff den Rücken frei, und den letzten, entscheidenden Schachzug führt Don Juan dann alleine aus. Überlegen lässt er seine Widersacher zum Schluss auflaufen. Don Juan ist einfach zu gut. Der Fehler des gesellschaftlichen Anpassungszusammenhangs ist der, dass er zu langweilig ist – zu langweilig für Don Juan und für alle, die begreifen, was ihm alles möglich ist. Don Juan ist so mächtig, dass er schließlich auch den auf ihn angesetzten Agenten des gesellschaftlichen Anpassungsanspruchs mit auf die Reise nimmt. Und stets kann er den Geltungsanspruch seiner vom gesellschaftlichen Konsens abweichenden Wirklichkeit rational begründen. Gegen Don Juans geistige Potenz ist die Psychiatrie als eine gesellschaftliche, d.h. als eine materielle und damit begrenzte Instanz prinzipiell machtlos.

DON JUAN DE MARCO kann wie ein bezauberndes, eingängiges Lehrstück für kognitiven Konstruktivismus bzw. phänomenologische Philosophie verstanden werden: Die romantische Figur des Don Juan veranschaulicht den Begriff des transzendentalen Subjekts, welches im Verbund mit seiner kor-

respondierenden Wirklichkeit wesentlich durch das Kriterium absoluter Freiheit bestimmt ist (vgl. Husserl 1977). In Bezug auf die Frage, welches gesellschaftskritische Potenzial der Film in sich birgt, zeigt sich auf dieser philosophischen Betrachtungsebene, dass DON JUAN DE MARCO eindrucksvoll einen idealistischen Begriff des autonomen Subjekts (vgl. Adorno 1956) inszeniert. In anderen Worten: Auch DON JUAN transportiert ein liberalistisches Bild vom starken, couragierten Individuum, das den schlichten und oft falschen gesellschaftlichen Herrschaftszusammenhängen überlegen ist. Eine Gesellschaftskritik ist in DON JUAN DE MARCO aufgrund seines Themas angelegt, doch es wird so bearbeitet, dass vom kritischen Potenzial des Filmes nicht mehr – und auch nicht weniger – übrig bleibt als die Erkenntnis, dass alles auch ganz anders und viel schöner sein könnte, als es ist.

Auch in den Filmen des nächsten Kapitels stehen wie in DON JUAN DE MARCO, NELL oder MR. JONES Fragen nach den Geltungsansprüchen, Bedingungen und Grenzen individueller Wirklichkeitsentwürfe im Mittelpunkt der Handlung, aber weniger im Rahmen von Beziehungsdynamiken, sondern mehr in Form direkterer philosophischer Fragestellung und weitgehender Abstraktion von der gesellschaftlichen Realität.

4.4 Psychiatrie als Metapher

Im vorangehenden Kapitel wurden Filme untersucht, in denen die Psychiatrie ein zwar ästhetisch verfremdeter, aber vom Handlungssinn her realer Schauplatz individueller Wirklichkeitskonstruktionen ist. In den nachfolgenden Filmen wird die Psychiatrie von diesem narrativen Realitätsbezug nun vollständig abgekoppelt. Die Filme zielen weniger auf eine konstruktivistische Perspektive zum Thema von Normalität und Abweichung, sondern stellen mehr ästhetische Erkundungen im Gebiet der Metaphysik dar. Die Rolle der Psychiatrie besteht in diesen Filmen darin, einen sozialen, kommunikativen Raum bereitzustellen, in dem spezifische Koordinatensysteme gesellschaftlicher Realität nicht gelten, um einen möglichst weitreichenden Horizont relativierter Wirklichkeit aufspannen zu können. Die Psychiatrie wird dabei beispielsweise zur Metapher für absolute Unterdrückung, groteske Machtverhältnisse, Residuen der Innerlichkeit oder bizarre, hermetische Welten. Folgende vier Filme werden nachfolgend unter dieser Lesart in den Blick genommen:

- DOLPHINS (BRD 2000; Farhad Yawari)
- BUSTER'S BEDROOM (BRD, Kanada, Portugal, 1990; Rebecca Horn)
- DER KRIEGER UND DIE KAISERIN (BRD, 2000; Tom Tykwer)
- DER ENGEL DES UNIVERSUMS (BRD, Island, Norwegen, 2000; Fridrik Thor Fridriksson)

In DOLPHINS wird eine Jugendliche in der Psychiatrie gefangen gehalten, während sie von einer Delphinwelt träumt. In BUSTER'S BEDROOM gerät eine Filmstudentin auf der Suche nach Material über Buster Keaton in eine psychiatrische Luxusklinik für alte FilmkünstlerInnen. DER KRIEGER UND DIE KAISERIN zeigt die Liebesgeschichte zwischen einem Tankstellenräuber und einer Psychiatrie-Krankenschwester, die nicht nur in der Psychiatrie arbeitet, sondern auch dort geboren wurde und dort lebt. In ENGEL DES UNIVERSUMS