

6. PSYCHISCHE STÖRUNG UND FAMILIE

DER NICHT GANZ NORMALE WAHNSINN

Die Begriffe von Familie und psychischer Störung stehen zunächst in einem widersprüchlichen ideologischen Verhältnis. In der bürgerlichen Gesellschaft gilt die Familie als besonders maßgebliche Instanz der Herstellung von Normalität – und nicht als das Feld ihrer Abweichung. Was kann der Wahnsinn also mit Familie zu tun haben? Traditionell ist die Familie eher als ein Bollwerk gegen den Wahnsinn konstruiert, und zu diesem Zweck korrespondiert der Begriff psychischer Normalität mit dem der familiären Normalität. Im Zuge der Pluralisierung von familiären Realitäten und der Analyse ihrer entsprechenden normativen oder auch emanzipativen Momente wird der Begriff der Normalität in Bezug auf die Familie allerdings brüchig. Was ist im Rahmen moderner oder gar postmoderner Verhältnisse eine „richtige“ Familie? Zur Bearbeitung dieser Frage ist die Familie mittlerweile nachhaltig psychologisiert, und sie wird dabei auch klinisch erfasst: Die Familie könne nicht nur in ihrer Schutzfunktion gegen den Wahnsinn versagen, sie könne diesen auch geradezu hervorbringen.

In Film und Fernsehen wird das Thema der „richtigen“ Familie im Allgemeinen unabhängig von psychopathologischen Betrachtungsweisen in der Form des Dramas verhandelt. Dabei tritt der Wahnsinn häufig und deutlich, aber in der Regel auch jenseits seiner klinischen Konstruktion auf die Bühne. Im Kreis der Familie spielt sich der „ganz normale Wahnsinn“ ab – so wie er beispielsweise in Soaps oder Reality-Shows nahezu rund um die Uhr im Fernsehen zu erleben ist.¹

Das Verhältnis der Begriffe von Familie und psychischer Störung ist im Rahmen jenes allgemeinen familiären „Wahnsinns“ ein spezielles Thema – es handelt sich hierbei gewissermaßen um einen „nicht ganz normalen Wahnsinn“. Psychologisch und kulturell sind die Begriffe psychische Störung und Familie aufs Engste miteinander verknüpft. Eine angesichts des Phänomens psychischer Krankheit stark im Alltagsbewusstsein verankerte Frage ist die, was „da in der Kindheit bzw. in der Familie falsch gelaufen“ sei. Entgegen dieser implizit schuldzuweisenden Sicht gibt es seit der Etablierung sozial-psychiatrischer Perspektiven auch einen Blickwinkel, der eher auf Unterstüt-

1 DIE OSBOURNES: Diese sehr erfolgreiche Reality-Show ist in Anlehnung an die bekannten Familienserien THE MONSTERS oder DIE FLODDERS inszeniert. Durch die Überschreitung sozialer Normen innerhalb traditioneller Familiengefüge wird hier ein komödiantischer Effekt erzielt. In DIE OSBOURNES werden die Formen der Soap mit denen des Reality-TV synthetisiert. Im Haus der Familie sind Kameras installiert, und analog zu BIG BROTHER können täglich einige Stunden aus dem Familienleben der Osbornes mitverfolgt werden. Der Familienvater Ozzy Osbourne ist eine prominente Figur der Rockmusik. In den 70ern war er Leadsänger der Kultband „Black Sabbath“, und seit seinem Revival-Hit „Dreamer“ (2001) wird er als der „Godfather des Gothic“ gefeiert. Der Wahnsinn kann bei den Osbornes schon allein in der Tatsache des medialen Real-life-show-Familienalltags selbst konstatiert werden, zum anderen verhalten sich die Osbornes – konform zum Image des Familienvaters Ozzy – völlig durchgedreht.

zung und Entlastung der Angehörigen von psychisch Kranken abzielt. Für die kulturelle und mediale Konstruktion des Krankheitsbegriffs kommt der Familie als narrativem Mittel sowie als normativem Begriff eine exponierte Stellung zu. Dies zeigt auch die Untersuchung entsprechender Spielfilme. Nahezu alle Psycho-Movies beinhalten die Darstellung oder zumindest die Andeutung eines familiären Kontextes der psychisch abweichenden ProtagonistInnen. Darüber hinaus lässt sich eine spezielle Kategorie der Psycho-Movies abgrenzen, in welcher der Zusammenhang zwischen psychischer Störung und Familie nicht nur kontextuell, sondern im Zentrum der Handlung verwendet wird.

6.1 Zum institutionellen Charakter der Familie

Bevor nun ausgewählte Filme in den Blick genommen und die thematischen Rahmenbedingungen der Familien-Psycho-Filme differenziert werden, muss zunächst der theoretische Fokus der Untersuchung zum Begriff der Familie genauer formuliert werden: Im soziologischen bzw. sozialpsychologischen Sinne gilt Familie als eine Institution. Um die Bedeutungsmöglichkeiten dieser Institution für das Erleben von Individuen auszuloten und damit die subjekttheoretische Reichweite einer Untersuchung der Institution Familie aufzuspannen, werden hier die Perspektiven der Kritischen Theorie *Horkheimers*, der materialistischen Kritik *Deleuzes & Guattaris* sowie des machttheoretischen Ansatzes *Foucaults* verwendet. Einleitend werden die theoretischen Konzepte Max Horkheimers vorgestellt, um darauf aufbauend in den beiden letzten Kapiteln die postmodernen Filme *SHINING* und *ANGEL BABY* mit Deleuze & Guattari sowie Foucault zu beleuchten.

In „Autorität und Familie“ beschreibt Horkheimer (1995a; Orig. 1936) die Institution Familie als die „Keimzelle“ bürgerlicher Kultur“ (ebd., S.204). Auf diesen Begriff hinführend analysiert Horkheimer Familie als eine besonders wichtige Sozialisationsinstanz, die im gesellschaftstheoretischen und psychologischen Sinne in einer zweifachen Weise dialektisch begriffen werden kann.

Familie funktioniert als ein vermittelndes Moment, durch das gesellschaftliche Herrschaftsstrukturen im Individuum durchgesetzt werden. Horkheimers Analyse der Familie basiert auf der marxistischen Theorie, in der die Begriffe der Entfremdung und Anpassung an gesellschaftliche Verhältnisse eine zentrale Rolle spielen. Der Begriff der Entfremdung wird auch kulturell und alltagssprachlich verwendet. In dieser Form bezeichnet er vor dem Hintergrund der alle Lebensbereiche umfassenden Rationalisierung, Industrialisierung und Arbeitsteilung ein Gefühl des Mangels an sinnhaftem Erleben, das im Zusammenhang mit einem Mangel an Sinn gebenden, tragfähigen sozialen oder gesellschaftlich übergeordneten Strukturen verstanden wird. Wissenschaftshistorisch gesehen ist die Verwendung des Entfremdungsbegriffs heterogen. Ausgehend von der allen theoretischen Richtungen zu Grunde liegenden These, dass der Mensch im Zuge seiner Vergesellschaftung und Erkenntnistätigkeit notwendig in einen Abstand zur Natur gerät, wird diese Distanzierung als eine Entfremdung von der materiellen Welt, von den gesellschaftlichen Produkten, von seinen Mitmenschen und letztlich von sich selbst begriffen. Im Unterschied zu idealistischen Konzeptionen der Entfremdung,

wie bei Fichte oder Hegel, ist die Entfremdung im marxistischen Sinne ein notwendiger und inhärent unüberwindbarer Effekt der kapitalistischen Produktionsverhältnisse. Unter den Bedingungen der bürgerlichen Klassengesellschaft sei die Entfremdung real nicht aufhebbar, weil die Menschen unter den kapitalistischen Bedingungen der Arbeit sich die Produkte und Umstände ihrer Arbeit nicht ausreichend sinnlich aneignen könnten (vgl. Paul 1998, S.119f.). In ihrer u.a. von Horkheimer psychologisch weiterentwickelten Form zeigt die marxistische Theorie nun auch, dass die Entfremdung von den Individuen zwar nicht aufgehoben, aber subjektiv kompensiert wird – durch Zustimmung zu den gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen, also durch Anpassung. An dieser Stelle kommt dem Begriff der Familie zur Erklärung von psychologischen Abläufen der gesellschaftlichen Herrschaft eine prominente Position zu.

Horkheimer fokussiert in seiner Untersuchung dabei die patriarchalen Strukturen und Kontexte der Institution Familie. Durch die im ökonomischen Produktionsprozess vorrangige Stellung des Familienvaters als finanzieller Versorger wird dessen Autorität im Familienverbund legitimiert. Die Ehefrau und die Kinder akzeptieren wegen ihrer existenziellen Abhängigkeit aktiv die Autorität des Vaters und damit, wie Horkheimer psychoanalytisch nachvollziehbar macht, auch das dahinter stehende gesellschaftliche Prinzip. Auf diese Weise wird die „Gesellschaft mit Hilfe der patriarchalischen Erziehung zur Autorität erneuert“ (ebd.). Horkheimer formuliert hier einen dialektischen Herrschaftszusammenhang zwischen Individuum und Gesellschaft, in dem die Familie als eine diesen Zusammenhang vermittelnde Institution auftritt, indem sie die zur Aufrechterhaltung der Herrschaftsverhältnisse notwendigen, autoritär strukturierten Sozialcharaktere formt. Der gesellschaftliche „Zwang“ spiele „bis in die sublimsten Äußerungen der menschlichen Seele hinein“ (ebd., S.133) und wird so zu einer (zweiten) „sozialen Natur“ (ebd., S. 132) der Individuen.

„Die Familie besorgt, als eine der wichtigsten erzieherischen Agenturen, die Reproduktion der menschlichen Charaktere, wie sie das gesellschaftliche Leben erfordert, und gibt ihnen zum großen Teil die unerlässliche Fähigkeit zu dem spezifisch autoritären Verhalten, von dem der Bestand der bürgerlichen Ordnung weitgehend abhängt.“ (ebd., S.175)

Horkheimer formuliert ein dialektisches Verhältnis zwischen der Sozialisation, also der Produktion des autoritär strukturierten Sozialcharakters und seiner ökonomischen Funktionalität. Ein zentrales Moment dieser „fruchtbaren Wechselwirkung“ (ebd., S.204) zwischen Familie und Gesellschaft ist dabei die Rolle des Vaters als Ernährer der Familie und seine daraus resultierende Autorität. Horkheimer analysiert also das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Familie im Rahmen patriarchaler Bedingungen. Nun ist an dieser Stelle natürlich zu beachten, dass sein Aufsatz im Jahre 1936 verfasst wurde und sich die patriarchalen Verhältnisse seitdem verändert haben.

Nicht mehr ausschließlich die Väter versorgen die Familie finanziell. Real sind Frauen zwar ökonomisch immer noch benachteiligt, aber im Bewusstsein bzw. kulturell ist ihre ökonomische Stellung der der Männer angeglichen worden. Zudem haben sich die Familienstrukturen grundlegend geändert. Das Modell der bürgerlichen Kleinfamilie existiert zwar nahezu ungebrochen in den Köpfen, d.h. im ideologischen und psychologischen Sinne, aber real ist

es schon lange in Auflösung begriffen und nur noch eine von mehreren Varianten des familiären Lebens. Viele Mütter und auch manche Väter sind alleinerziehend, ca. ein Drittel der Eltern leben getrennt, und die Zweitfamilie (Stieffamilie) zeichnet sich als ein zunehmend wichtiger werdendes Familienmodell der Zukunft ab. Die Rolle des Vaters als autoritäre Instanz, im psychologischen wie im realen Sinne, existiert nicht mehr in der kohärenten Weise, wie sie vor 50 Jahren noch zu beobachten war. Die Rolle des autoritären Vaters und damit die psychologisch integrative Funktion kleinbürgerlicher Verhältnisse ist zersplittert worden, die Gesellschaft ist „vaterlos“ (vgl. Mitscherlich 2002, Orig. 1963) geworden – allerdings, wie die feministische Forschung zeigt, ohne dass die patriarchalen Verhältnisse im Ganzen in ähnlicher Radikalität überwunden wären. Dies führt zu gesellschaftlichen Widersprüchen, die weit reichende Folgen für die Organisation von Familie, die Psyche der Individuen und letztlich für den Begriff vom Subjekt haben.

Horkheimer hat die Veränderung bürgerlicher Familienstrukturen bereits 1936 in ihren Anfängen gesehen und theoretisiert. Damit zusammenhängend formuliert er ein zweites dialektisches Verhältnis zwischen Familie und Gesellschaft – und zwar eines, das die Familie als ein emanzipatives Moment im gesamtgesellschaftlichen Herrschaftszusammenhang beinhaltet. Er behauptet, anknüpfend an Hegels „Gegensatz zwischen Familie und Gemeinwesen“ (Horkheimer 1995a, S.191), zusätzlich zum „fördernden“ Verhältnis zwischen Staat (also Herrschaft) und Familie ein „antagonistisches Verhältnis“ (ebd. S.190). Einerseits ist die Familie ein zentrales Moment zur Durchsetzung der gesellschaftlichen Herrschaft im Individuum, und andererseits

„[...] war die Familie ein Ort, wo sich das Leid frei ausgesprochen und das verletzte Interesse der Individuen einen Hort des Widerstandes gefunden hat. [...] Im Gegensatz zum öffentlichen Leben hat jedoch der Mensch in der Familie, wo die Beziehungen nicht durch den Markt vermittelt sind und sich die Einzelnen nicht als Konkurrenten gegenüberstehen, stets auch die Möglichkeit besessen, nicht bloß als Funktion, sondern als Mensch zu wirken.“ (Horkheimer 1995a, Orig. 1936, S.190f.)

Die Erosion, wie man heute sagt, der traditionellen sozialen Strukturen im Allgemeinen und die der familiären im Besonderen lockert nicht nur das „stahlharte Gehäuse der Hörigkeit“ (vgl. Weber 1920), sondern auch psychisch integrative Funktionszusammenhänge der Individuen.

„Dieses dialektische Ganze von Allgemeinheit, Besonderem und Einzelheit erweist sich nun als Einheit auseinanderstrebender Kräfte. Das sprengende Moment der Kultur tritt gegenüber dem zusammenhaltenden stärker hervor.“ (Horkheimer 1995a, Orig. 1936, S.204)

Spätestens seit den 70er Jahren haben sich dieses „sprengende Moment der Kultur“, die Brüchigkeit der Institution Familie und damit die Verunsicherung im psychischen Funktionieren der Individuen schließlich soweit entfaltet, dass sie zum prominenten Gegenstand der Sozialwissenschaften wurden. In dieser Zeit traten u.a. sozialpsychologisch konzipierte psychoanalytische, weiterentwickelte rollentheoretische sowie interaktionistische und marxistisch fundierte psychologische Modelle als Erklärungsfolien auf die wissenschaftliche Bühne. Im Zuge der Verunsicherung sozialer und psychischer

Strukturen wurde das Verhältnis von Normalität und Abweichung neu gedacht. Und als besonders markanter Gegenstand der Auseinandersetzung um die Begriffe von Normalität und Abweichung rückte der Begriff psychische Störung in den Mittelpunkt des verstärkten sozialwissenschaftlichen Interesses. Im Speziellen wurde das Phänomen psychischer Störung nun weitgehend als Effekt familiärer Bedingungen gedacht. Die durch die genannten sozialwissenschaftlichen Modelle gespeiste Antipsychiatrie dieser Zeit theoretisierte im Verbund mit der damals sich etablierenden Familientherapie den Begriff psychischer Krankheit neu. Zum einen wurde psychische Krankheit in noch nie da gewesenem Umfang allgemein als Abweichung von gesellschaftlich-normativen Vorgaben definiert, im Speziellen wurde sie als Effekt familiärer Prozesse gesehen. Die Familie bekam also eine neue Dimension als Ort der psychischen Erkrankung, bzw. die psychische Erkrankung wurde als widerständiges psychisches Moment gegenüber familiären und damit gesellschaftlichen Strukturen verstanden. Diese veränderte Sichtweise von psychischer Störung zeigte sich dabei nicht nur im wissenschaftlichen Diskurs, sie wurde auch kulturell und damit im Spielfilm repräsentiert.

6.2 Familie als gesellschaftliche Ursache psychischer Erkrankung

FAMILY LIFE / ORDINARY PEOPLE

1971 erschien in England unter der Regie von Kenneth Loach eine „außerordentlich eindringliche psychologisch-soziologische Studie der Gesellschaft und der Familie“ (Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998): FAMILY LIFE. Es geht um die Jugendliche Janice, um ihre Familie und um die Psychiatrie.

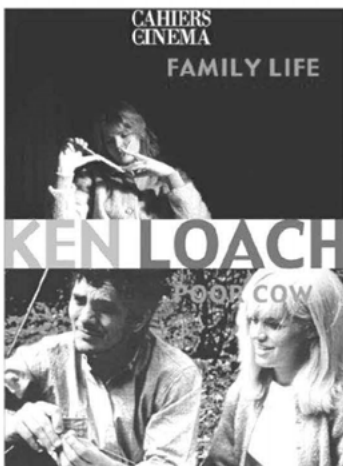


Abb. 61: FAMILY LIFE

Janice steht wegen ihrer gleichgültigen Arbeitshaltung im Konflikt mit ihren Eltern. Der Konflikt eskaliert, als Janice schwanger wird und die Eltern sie zur Abtreibung zwingen. Janices Freund will sie zum Verlassen des Elternhauses bewegen, aber sie hat zu viel Angst. Sie wird psychotisch und daraufhin in eine psychiatrische Klinik eingewiesen.

In der Klinik begegnet Janice zwei unterschiedlichen Arten von Psychiatrie: einer „mit fortschrittlichen, psychotherapeutischen Behandlungsmethoden, beruhend auf interpersoneller Wahrnehmung und Kommunikation und der Ansicht, dass eine Geisteskrankheit eher mi-

lieubedingte als angeborene Ursachen hat“ (Condrau 1979, S.921), sowie einer „konventionellen“, die „auf der klassischen psychiatrischen Auffassung von einer organischen, somatischen Genese der Psychosen beruht“ (ebd.).

Damit bewegt sich *FAMILY LIFE* thematisch im Diskurs der Antipsychiatrie und der Reformpsychiatrie. Es geht explizit um die gesellschaftstheoretisch gestellte Frage nach den Kriterien von Normalität und Abweichung. In Zusammenhang mit einer Kritik am biologistischen Krankheitsbegriff werden als pathogenetische Faktoren die Umwelt, das Milieu, letztlich die Gesellschaft im Allgemeinen und die Familie sowie die Psychiatrie im Speziellen identifiziert. „Die Umwelt ist der wahre Patient“ (Schobert 1973 a, S.1), „der wahre Patient ist die Familie“ (Schobert 1973 b) ist in der Rezension zu lesen. Auch im psychiatrischen Diskurs zeigte *FAMILY LIFE* Wirkung: Beispielsweise wurde der Film 1974 nach einer Kinovorstellung unter der Leitung von Walter Ladissich vom Max-Planck-Institut München diskutiert (SZ, 07.02.1974).

Die in der Sekundärliteratur beschriebenen Richtungen der Psychiatrie werden im Film anhand zweier dichotom konstruierter Arzt-Rollen unterschieden. Der eine Arzt sieht die Ursachen für Janices Leiden in ihren gesellschaftlichen Lebensbedingungen. Er lehnt den traditionellen biologistischen Krankheitsbegriff ab und will seiner Patientin mit Gesprächen über ihre sozialen bzw. familiären Lebensumstände helfen. Er will sie „zu einem Gemeinschaftsleben führen“ (Schobert 1973 a, S.1). Der andere ist ein traditioneller Hardliner; er setzt sich schließlich gegenüber dem Reformpsychiater durch, was für Janice zum Verhängnis wird. Der Reformpsychiater bekommt seinen Vertrag nicht verlängert, Janices sozialpsychiatrische Therapie endet. Sie kommt auf eine traditionelle Station, wird mit Elektroschocks behandelt und als geheilt in ihre unveränderte Familie entlassen. Bald kommt sie wieder psychotisch auf Station. Der Film endet in einem Vorlesungssaal (vgl. FRANCES, Kap. 4.5.3): Janice wird als Fall vorgestellt. Der Mainstream-Psychiater erklärt, dass es hier „keinen erkennbaren Zusammenhang zwischen Umwelt und Symptom“ gebe – „und das, nachdem der Film vorher fast zwei Stunden lang genau das Gegenteil gezeigt hat“ (Schobert 1973 a, S.1). Sie ist „noch tiefer in die Krankheit hineingetrieben“ worden (ebd.). Die Aussage von *FAMILY LIFE* ist eindeutig und mit einem hohen Anspruch nach Authentizität versehen. Statt im Studio wurde der Film in einer psychiatrischen Klinik sowie einer Reihenhaussiedlung aufgenommen. Im Verbund unterdrücken die zwei Institutionen Psychiatrie und kleinbürgerliche Familie die Protagonistin. Angesichts dieser filmischen Verbindung von Psychiatrie und Familie behaupten *Fleming & Manvell* (1985) in ihrem Standardwerk zum Psychiatriefilm dabei sogar eine reale Ähnlichkeit der beiden Institutionen.

„For our purpose the important similarity between the institution of the family and the psychiatric hospital is the fact that they are the principal caretakers of the mad.“ (Fleming, Michael & Manvell, Roger 1985, S.30)

Die verschränkte Inszenierung von Psychiatrie- und Familienkritik eröffnet in *FAMILY LIFE* die Möglichkeit einer gesellschaftskritischen Sichtweise (vgl. auch *DIE PUPPE*, BRD 1982). Den Horizont gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse erreichen die Filme in der Zeit um *FAMILY LIFE* (1971) jedoch nicht notwendig dadurch, dass sie den Begriff psychischer Störung als Effekt familiärer Verhältnisse in den Mittelpunkt rücken. Der in USA 1974 produzierte, eingängig inszenierte, von Fleming & Manvell (1985, S.31) als typisch familienpsychologisch und vom Katholischen Institut für Medienforschung als „so anrührend und mitleidend“ (1994, S.219) kommentierte Film *WOMAN*

UNDER INFLUENCE (USA 1974) fokussiert beispielsweise den Widerspruch zwischen der traditionellen Mutterrolle und arbeitsteiliger kleinbürgerlicher Familienstruktur als eine Last, welche zum seelischen Zusammenbruch und zur psychiatrischen Einweisung der Protagonistin führt. Doch die Verbindung zur Psychiatrie oder zu einem weiteren gesellschaftlichen Kontext, der über die Darstellung von beengenden Alltagsverhältnissen, Stress-Situationen oder dem Scheitern von naivem Harmoniestreben seitens des Ehemanns hinausgeht, wird hier weder gezeigt noch kritisch thematisiert.

Anders der in den Niederlanden vier Jahre nach FAMILY LIFE produzierte ANNA, KIND DER SONNE (Niederlande 1975): Hier ist wieder eine Jugendliche zu sehen, die mit dem Unverständnis ihrer in kleinbürgerlichen Wertvorstellungen verhafteten Eltern, ihrer Aggression und Angst vor der Unabhängigkeit sowie mit den Mühen der Anstaltspsychiatrie kämpft. Interessant an diesem Film ist insbesondere, dass hier auch die Position der Eltern sehr sensibel dargestellt ist. Die Familie wird weniger in ihrer Pathogenität, wie in FAMILY LIFE, inszeniert, als vielmehr in ihrer Hilflosigkeit. Eine kritische Perspektive von Angehörigen scheint hier auf.

Das Thema der Hilflosigkeit von Eltern angesichts des psychischen Leidens ihrer Kinder wird dann schließlich wieder einige Jahre später von dem mit vier Oscars prämierten Film ORDINARY PEOPLE (USA 1980) in einer soziologisch gesehen weiterentwickelten Weise aufgegriffen. Während in FAMILY LIFE noch das Problem der autoritär strukturierten Familie im oben skizzierten Sinne Horkheimers aufgegriffen wird, ist in ORDINARY PEOPLE eine Familie zu sehen, die sich bereits im fortgeschrittenen Stadium der Auflösung traditioneller Formen befindet. Wieder steht ein Jugendlicher im Mittelpunkt der Handlung.

Nach dem Unfalltod seines Bruders ist Conrad, der Sohn wohlhabender Eltern, in psychische Schwierigkeiten gekommen. Nach einem in die Handlung retrospektiv eingebundenen Selbstmordversuch mit anschließendem Psychiatrie-Aufenthalt macht er eine ambulante Psychotherapie. Die Therapie erscheint dabei als Medium von Conrads psychischer Weiterentwicklung. Sein Therapeut fordert in eindrucksvollen Szenen Conrads Kampf um Autonomie heraus.



Abb. 62: ORDINARY PEOPLE

Die Institutionen Psychotherapie und Familie sind in einem widersprüchlichen Verhältnis konstruiert. Die Eltern wollen die Fassade einer heilen Familie entgegen ihres und Conrads Leidensdruck aufrechterhalten. Zwar versuchen sie, ihren Sohn nicht im autoritären Sinne anzupassen – sie lassen ihm, wie es für die Elterngeneration dieser Zeit legitim geworden ist, seine Freiheit –, aber sie wollen mit seinem Leiden und damit auch mit seinen Emanzi-

pationsbestrebungen nichts zu tun haben. Sie versuchen, den Status quo einer unbeschwerten Familie zu sichern, indem sie ihr eigenes Leiden im Zuge der Ablehnung von Conrads emanzipierender Therapie verleugnen. Der Vater öffnet sich schließlich Conrads Leiden – unter der Last seiner Trauer um den verstorbenen Sohn und der zunehmenden emotionalen Distanzierung von seiner Frau. Es kommt zum Konflikt der Eltern, und am Ende des Films ist der emotional gereifte Sohn im Gespräch mit seinem Vater zu sehen. Der Vater erklärt dem Sohn, dass er sich vielleicht von seiner Frau trennen werde. Die Anpassung des Sohnes und des Vaters im Rahmen ihrer familiären Bedingungen ist gescheitert, Vater und Sohn emanzipieren sich. Die Entwicklung der Mutter sowie die Entwicklung der Familie werden am Schluss als Möglichkeit offen gehalten. Eindeutig ist, dass die Familie destabilisiert ist; ins Besondere trifft der Film dabei die Aussage, dass die kleinbürgerliche Familie als Ort von Anpassung und Entfremdung hinsichtlich ihrer traditionell integrativen Funktion an ihre Grenzen gekommen – und darüber hinaus zum Teil auch verändert werden kann.

6.3 Familie als ideologische Überwindung des Wahnsinns

KAP DER ANGST / FOR THE LOVE OF AARON / FALLING DOWN

Angesichts der fortschreitenden „Sprengung“ traditioneller Familienstrukturen und ihrer im Zuge der 70er Jahre zunehmenden Diskursivierung entsteht eine Vielzahl von Filmen, die die Familie speziell im Zusammenhang mit Begriffen von psychischer Störung als zerrissen und bedroht darstellen. Die Familie wird zu einem Ort des Kampfes, in dem die psychische Störung eine Bedrohung darstellt. In Filmen wie *FAMILY LIFE* und *ORDINARY PEOPLE* wird bereits eine Bedrohung der Familie inszeniert. Sie geht von den Kindern aus, die eine Destabilisierung der Familie hinsichtlich ihrer psychischen Entwicklungschancen einfordern. In *FAMILY LIFE* scheitert die Protagonistin. In *ORDINARY PEOPLE* setzt sich der Sohn gegen die Eltern durch, und die familiäre Struktur ist soweit destabilisiert, dass ihre Veränderung am Ende des Films notwendig aufscheint. Beiden Filmen gemeinsam ist, dass die Bedrohung der Familie ein Effekt ihres eigenen Funktionierens ist. Das ist explizit gesellschaftskritischer Stoff, weil die Familie schließlich eine der basalsten Agenturen zum Erhalt des gesamtgesellschaftlichen Funktionszusammenhangs ist. Die Familie wird so gesehen nicht nur als bedroht, sondern weitergehend als in sich funktionsuntüchtig erklärt (vgl. auch *SWEETIE*, Australien 1989, Jane Champion). Diese kritische Sichtweise ist in den beiden letztgenannten Filmen bereits dadurch angelegt, als es die Kinder sind, die psychisch erkranken, und indem ihre Erkrankung auf ein Scheitern der elterlichen Funktion sowie darüber hinaus auf ein Scheitern der bürgerlichen Kleinfamilie verweist.

Die Bedrohung der Familie durch psychische Krankheit kann nun auch in andere Personen als die Kinder verlagert werden. Eine beliebte und tendenziell unkritische Spielart ist dabei die, die Bedrohung gänzlich aus dem Kreis der Familie zu externalisieren. Dafür eignet sich die Figur des Psychopathen in einer besonders einfachen Weise: beispielsweise in dem bereits 1962 erschienenen *CAPE FEAR* (Regie: J. Lee Thompson) und seinem starbesetzten

Remake aus dem Jahre 1991 (Regie: Martin Scorsese). Hier ist Robert de Niro als entlassener Sittlichkeitsverbrecher zu sehen, der sich an seinem damaligen Verteidiger (Nick Nolte) – der Entlastungsmaterial unterdrückt hatte – rächt, indem er dessen Familie terrorisiert. Während eines dramatischen Showdown auf einem Boot gelingt es der Familie jedoch gemeinsam, den Psychopathen über Bord zu werfen: Die Familie ist gerettet. So einfach geht es jedoch nur, wenn die Familie ausschließlich von außen bedroht wird. Nun kann die Familie auch durch eine psychische Erkrankung der Eltern bedroht werden – in der Weise, dass äußere und innere Bedrohung miteinander verschränkt werden.

In *FOR THE LOVE OF AARON* (USA 1993, Regie: John Harrison) ist beispielsweise eine psychisch instabile Mutter zu sehen, der aufgrund einer, wie sich am Ende des Filmes zeigen wird, falschen Schizophrenie-Diagnose das Sorgerecht vom geschiedenen Mann streitig gemacht wird. Die mütterliche Funktion wird von außen durch Gericht (drohender Sorgerechtsentzug) sowie Psychiatrie (Klinifizierung) und von innen durch die angeschlagene psychische Verfassung der Protagonistin (emotionale Versorgung der Mutter durch den Sohn, Parentifizierung) bedroht. Wie die deutsche Übersetzung des Filmtitels, „Der Kampf ihres Lebens“, schon nahe legt, setzt sich die Mutter am Schluss jedoch durch.

Um eine Scheidungsfamilie und die psychische Störung eines Elternteils geht es auch in dem erfolgreichen Film *FALLING DOWN* (USA 1992, Regie: Joel Schumacher). Hier ist der Vater (Michael Douglas) der Problemfall. Er ist geschieden, und seine Ex-Frau (Barbara Hershey) verhindert den Kontakt zwischen ihm und den Kindern. Aufgrund andeuteter Gewalttätigkeit besteht sogar ein polizeiliches Kontaktverbot. Der Vater fühlt sich betrogen. Als er dann noch seinen Job verliert, wird er zum Amokläufer. Er verlässt in einem Stau plötzlich sein Auto, streift ziellos durch eine US-amerikanische Großstadt, beschafft sich eher zufällig mehrere Waffen, benutzt diese auch – und äußert wiederholt: „Ich gehe nach Hause.“ Die Bedrohung für die Familie kann nicht deutlicher sein. Er ruft mehrmals seine Ex-Frau an, diese schaltet die Polizei ein. Am Schluss dringt der Vater mit Gewalt in ihr Haus ein, die Mutter ist mit den Kindern zuvor schon geflohen. Der Vater schaut sich alleine alte Familienvideos an. Im Freien kommt es dann zum Showdown mit



„Ich geh' nach Hause.“

Abb. 63

„Mommy, Daddy ... alle vereint.“

einem Police Officer. Der Vater stirbt, und als letzte Einstellung sind die noch laufenden Familienvideos zu sehen. Die Figur des patriarchalen, autoritären Vaters erscheint hier zunächst komplett demontiert. Sie erscheint hilflos, darüber hinaus gewalttätig, durchgedreht, krank und zum Schluss nicht einmal mehr lebensfähig. Doch in der Rolle eines gewalttätigen Amokläufers ist er als Vater im Prinzip gar nicht mehr wirklich vorstellbar. Durch die Konstruktion dieser radikalen Art psychischer Störung, die vom Film nur in sehr plakativer Weise als gesellschaftliches Phänomen erklärt wird, ist er gewissermaßen ins Außen der Institution Familie befördert worden. Dort kann ihm hinsichtlich einer kritischen Theorie der Familie keine Bedeutung mehr

zukommen, er wird dadurch gewissermaßen harmlos. FALLING DOWN kann als Klage über den Verlust traditioneller Familienstrukturen in einer ins Wanken geratenen modernen Gesellschaft betrachtet werden. Das Bild der heilen Familie bleibt in ihr jedoch weiter bestehen – und zwar als Ideal. Die in der letzten Einstellung ablaufenden Familienvideos dokumentieren angesichts des aktuell eindeutig traurigen Moments (Tod des Vaters) bessere vergangene Zeiten: Der Familienvater hat sein Kind auf dem Arm, alle sind da, „die ganze Familie“, „Mommy, Daddy“ und das kleine Kind, „alle vereint“. Die Musik im Abspann ist noch mal ein eigenes Kunstgebilde. Symphonisch werden mehrere Stimmungen durchgespielt, von zunächst melodisch-tröstlichen Klängen über aggressiv-kraftvolle, bedrohlich ruhige, verheißende bis zu kindlich-naiven. Das Kind also steht ganz zum Schluss des Films im Zentrum.

Im Hinblick auf eine ideologiekritische Lesart ist in FALLING DOWN das Kind vielleicht schon im ganzen Film zentral. Das ist ein interessanter Punkt, von dem aus FALLING DOWN mit den anderen bisher besprochenen Filmen in besonderer Weise verglichen werden kann. In allen Filmen bildet das Kind einen Mittelpunkt der Handlung. In FAMILY LIFE und ORDINARY PEOPLE sind die Kinder allerdings auch in andere institutionelle Gefüge der Gesellschaft involviert: Psychiatrie und Psychotherapie. Erfolgreiche Psycho-Familien-Komödien wie beispielsweise RAIN MAN (USA 1988) (vgl. Denzin 1993) fokussieren ebenfalls die Handlung auf das Kind, hier in Kombination mit der Figur von ‚Genie und Irrsinn‘ in Form der Begriffe von Hochbegabung und Autismus. In THE LOVE FOR AARON gibt bereits der Titel die zentrale Figur des Films an.

Interessant ist die Frage, inwieweit die Tatsache, dass in diesen Familien-Filmen das Kind zentrales Moment der Handlung ist, so verstanden werden kann, dass hier eine ideologische Funktion des Kindheits-Begriffs widergespiegelt wird, die das Bild vom Kind als integralen Bestandteil des Idealbildes von der kleinbürgerlichen Familie verwendet. „Mama, Papa, Kind“, wie dieses Ideal im Anschluss an *Deleuze & Guattari* (1974, S.63) in den Sozialwissenschaften in pointierter Weise häufig genannt wird. Die auch als Filmwissenschaftler berühmten Philosophen Deleuze & Guattari kritisieren in „Anti-Ödipus“ (1974) das Bild von „Mama-Papa“ als ein „Joch“, als ein Mittel des „bürgerlichen Werkes der Repression“, das insbesondere durch die Psychoanalyse theoretisiert werde (ebd.). Sie leiten hierbei die kritische Verwendung des Mama-Papa-Bildes von einer übergeordneten Ebene her, auf der sie *Foucault* folgend die psychoanalytische Begriffsverbindung zwischen psychischer Störung und einem „elterlichen Komplex“ (Foucault 1973, S.512) kritisieren. Die Psychoanalyse befördere dadurch, dass sie den Begriff vom Wahnsinn an „die halb reale, halb imaginäre Dialektik der Familie“ (ebd.) anbinde, einen „familialen und moralisierenden Diskurs der Geisteskrankheit“, in dem sie Bilder vom „stummen Schlagen der Instinkte gegen die Festigkeit der Institution Familie und gegen ihre archaischesten Symbole“ (ebd. S.513) verwende. Deleuzes & Guattaris Kritik verwendet dabei im Anti-Ödipus die These, dass die psychoanalytische Ödipus- und Ich-Theorie den Gegenstand der gesellschaftlichen Herstellung von psychischer Störung verschleierte (vgl. Deleuze & Guattari 1974, S.32f.). Ein wesentliches Strukturmerkmal der psychoanalytischen Reduktion von gesellschaftlichen Wirkkontexten psychischer Störung sei dabei ihr „Familialismus“ (ebd. S.65f.), die anthropologisch unterfütterte Vorstellung, dass familiäre Prozesse gegenüber

gesamtgesellschaftlichen primär wären. Das ist „Mama-Papa“ (ebd. S.63): „Die heilige Familie“ (ebd. S.65).

Dieses Bild von der „Heiligen Familie“ wird nun, den Filmwissenschaftlern *Fernand Jung* und *Georg Seeßlen* folgend, in einem Film des Starregisseurs Stanley Kubrick besonders gelungen dekonstruiert: *SHINING*.

6.4 Dekonstruktion der Familie anhand ihres immanenten Wahnsinns

SHINING

Zunächst überrascht es, *SHINING* (USA 1980, Hauptrolle: Jack Nicholson) unter einem familientheoretischen Blickwinkel zu sehen. Jung und Seeßlen behaupten:

„[...] eine radikalere Absage an die ‚Heilige Familie‘ als den Film *Shining* hat es nie gegeben.“ (Jung & Seeßlen 1999, S.256)



Abb. 64



Abb. 65: „Der Alptraum einer Familie schlechthin: [...] Jeder ist die Ursache für den Wahn des anderen.“ (ebd. S.254ff.)

Eine Familie, bestehend aus Mutter, Vater und einem sechsjährigen Sohn, verbringt den Winter in einem verlassenen und einsam in den schneebedeckten Bergen gelegenen Hotel. Der Vater ist Schriftsteller und will in der Einsamkeit schreiben. Von dem Haus geht ein irritierender Einfluss auf die Familienmitglieder aus. Der Sohn bekommt Wahnvorstellungen, die Mutter, eine Liebhaberin von Horrorfilmen, wird panisch und versucht trotzdem heiter zu wirken. Der Vater ist arbeitsunfähig. Er wird paranoid, psychotisch, gewalttätig und verfolgt schließlich in mörderischer Absicht Frau und Sohn. In dem riesigen, einsamen Haus kommt es zur Jagd und zu schrecklichen Szenen. Am Schluss jedoch stirbt der Vater, er erfriert in einem Labyrinthgarten.

SHINING gilt eigentlich als Kultfilm des Horror-Genres. Nach Jung und Seeßlen ist der Film jedoch nur vordergründig im Horror-Genre zu verorten, „[...] auf einer zweiten Ebene ist er genau das Gegenteil“ (ebd. S.257). Im Widerspruch zu den typischen Methoden des Horrorfilms lasse der Film „nichts im Dunklen“ (ebd.), er zeige alles „in der Helligkeit“ (ebd. S.248), er überlasse „nichts der Imaginationskraft der Zuschauer“ (ebd. S.257). „Material und Methode basieren nicht auf Ambivalenz, sondern auf Überdeutlichkeit“ (ebd.). Der Handlungsablauf werde der ZuschauerIn auf langen Kamerafahrten und mit

der damals neuen Technik der steadycam² sehr genau und transparent erklärt. Weiterhin bemerken Jung und Seeßlen, dass die Handlung nicht auf das Kind zentriert, sondern dass der Wahnsinn ein Systemeffekt der ganzen Familie sei. Alle drei ProtagonistInnen, Mama, Papa, Kind, könnten klinisch beschrieben werden: der Vater sei paranoid, die Mutter hysterisch und der Sohn schizophren.

An der Handlungsoberfläche inszeniert Kubrick in *SHINING* den Zusammenhang von Familie und Wahnsinn an einem von der Gesellschaft entfernten Ort: in einem Hotel fernab von anderen Menschen. Familie und Wahnsinn können dadurch einen nahezu hermetischen Sinnzusammenhang bilden. Die Frage nach der Darstellung eines Verhältnisses von Normalität und Abweichung kann auf der Handlungsebene ab dem Zeitpunkt, an dem die Familie sich auf den Weg in das einsame Hotel macht, kaum mehr gestellt werden, da der Film, keine Bezugspunkte übrig lässt, die eine Normalität kennzeichnen würden.

Als gesellschaftlicher Außenfaktor kommt einzig ein besorgter Küchenangestellter ins Spiel. Wie alle MitarbeiterInnen des Hotels ist er über die Wintersaison beurlaubt. Doch er hat eine seltsame Ahnung von dem Schrecken, der sich dort innerhalb der abgeschiedenen Familie entwickelt. Er kennt das ‚Shining‘, das mit der Geschichte des Hotels zusammenhängt. Zu Beginn des Films hat er bereits versucht, dem Jungen dieses Unheil zu erklären. Der Küchenangestellte entschließt sich, der wahnsinnig gewordenen Familie zu Hilfe zu eilen. Er wird jedoch sofort nach seiner Ankunft vom Vater getötet.

Das einzige über das Familiensystem hinausgehende relevante Handlungsmoment ist das Hotel. Wenn es dem Vater eine Ballgesellschaft oder dem Sohn blutüberströmte Kinder vorgaukelt, erscheint es wie eine eigenständige ursächliche Entität des Schreckens. Diese aktive Rolle des Hotels kann aber auch als Phantasma bzw. Projektion der Familienmitglieder verstanden werden. Wie dem auch sei, Realitäten sind in *SHINING* schwer auszumachen. Entscheidend für das Verständnis des Films ist die Möglichkeit, ihn als Darstellung einer Form von Familie zu sehen, welche dem traditionellen Bild von der Institution Familie radikal widerspricht. *SHINING* dekonstruiert die Vorstellung der traditionellen Familie durch eine familiensystemische Verwendung des Begriffs psychischer Störung. Dies leistet der Film jedoch, ohne sich mit den realen Verhältnissen der Institution Familie zu beschäftigen. *SHINING* bewegt sich auf einer surrealen Ebene, und die Dekonstruktion des ideologischen Begriffs kleinbürgerlicher Familie findet dadurch auf einer rein symbolischen Ebene statt.

Als gelungenes Beispiel einer realitätsbezogenen Dekonstruktion traditioneller Familienbilder und darüber hinaus auch als Kritik am Verhältnis von Psychiatrie und Familie wird nun im Anschluss der 1995 in Australien produzierte Film *ANGEL BABY* (Regie: Michael Rymer) untersucht. Besonders interessant an diesem Film ist, dass hier die im Zuge der Sozialpsychiatrie maßgeblich gewordene Perspektive der Angehörigen von PsychiatriepatientInnen thematisiert wird.

2 Die steadycam wurde Anfang der 70er Jahre von Gareth Brown erfunden. Ihre Besonderheit liegt darin, dass sie durch eine Art Weste der Kamerafrau bzw. dem Kameramann erlaubt, einen daran angeschlossenen, abgefederten Stativarm zu tragen und lange, fließende Bewegungen aufzunehmen (vgl. Monaco 2000, S.96f.).

6.5 Familie als emanzipative Perspektive des Wahnsinns

ANGEL BABY

Die sozialpsychiatrische Perspektive zur Rolle der Angehörigen von Psychiatrie-PatientInnen unterscheidet sich von der traditionell-psychiatrischen in zweifacher Weise: Zum einen wird die Familie als ein System verstanden, das zwar einen nicht notwendig ursächlichen, aber grundsätzlich veränderungswirksamen Einfluss auf die psychische Be-

findlichkeit der symptomtragenden Familienmitglieder hat. Unter diesem Blickwinkel betrifft die psychische Krankheit die ganze Familie. Zum anderen fokussiert diese Perspektive auch die Auswirkungen der Krankheit auf die Lebensumstände der Angehörigen und deren Befindlichkeiten. Die Interaktion zwischen den PatientInnen und deren Angehörigen spielt eine maßgebliche Rolle, einerseits im Sinne familienpezifischer, krankheitsproduzierender Anpassung und andererseits im Sinne sozialer Unterstützung. Von daher wird die Krankheit auch als Medium und Gegenstand des familiären Konfliktes verstanden.



Abb .66: ANGEL BABY



Abb. 67: Kate



Abb. 68: Harry

Durch eine realistische Darstellung dieses mehrschichtigen Zusammenhangs zwischen Familie und Krankheit wird in ANGEL BABY nun die Vorstellung von der bürgerlichen Kleinfamilie auf zwei Ebenen dekonstruiert. Zum einen geht es um pluralisierte Familienstrukturen auf Seiten der Angehörigen-Familie, und zum anderen geht es um gesellschaftliche Widersprüche hinsichtlich der Familienplanung von Psychiatrierten.

Die ProtagonistInnen Harry und Kate sind PsychiatriepatientInnen. Sie lernen sich in der Gruppenrunde eines Sozialpsychiatrischen Dienstes (SpDi) kennen, verlieben sich – und erwarten bald ein Kind. Kates Schwangerschaft führt zum Konflikt zwischen dem jungen angehenden Elternpaar und den MitarbeiterInnen des SpDi sowie Harrys Angehörigen. Die beiden Institutionen Psychiatrie und (Angehörigen-)Familie sind gegen die Schwangerschaft. Harry und Kate widersetzen sich jedoch dem implizit formulierten Verbot, eine eigene Familie zu gründen. Die Familienplanung wird hier zum gesellschaftlich vermittelten Konfliktgegenstand zwischen den Ansprüchen der Angehörigen-Familie und denen der ProtagonistInnen. Der Begriff der Familie gerät an seine institutionellen Grenzen und wird zum Kennzeichen eines widerständigen Lebensprojekts. Damit erhält der Begriff von Familie auch, und das ist das besonders Interessante an diesem Film, eine spezifische emanzipative Dimension. Auf welche

Weise und wie weitreichend wird diese emanzipative Dimension im Spannungsfeld von Psychiatrie und Familie inszeniert?

Psychiatrie und Familie werden im Vorspann folgendermaßen eingeführt: Als Erstes ist Harry zu sehen. Er steht entspannt im Regen, die Arme nach oben gestreckt, untermalt von fröhlicher Pop-Musik. Er fährt mit Freunden zum Bowling. Die Freunde verhalten sich seltsam, wie aufgedrehte Kinder, und machen auf der Bahn so viel Unsinn, dass alle aus der Bowlinghalle hinausgeworfen werden. Es liegt nahe, dass es hier um Psychiatrie geht, denn solche



Abb. 69: *COSI*



Abb. 70: *ANGEL BABY*

skurrilen Typen sind aus anderen Psychiatrie-Komödien bereits bekannt (vgl. *DAS TRAUMTEAM*, USA 1989; *BENNY UND JOON*, USA 1992, *COSI*, Australien 1995). In der nächsten Szene ist die Psychiatrie dann explizit zu sehen: Harry nimmt an einer Gruppenrunde in einem SpDi teil. Dort sieht er erstmals Kate, die neu in die Gruppe gekommen ist. Schnitt: Harry erzählt einem einige wenige Jahre älteren Paar (Morris und Louise) von Kate – am Esstisch. Die drei sind sich vertraut, die Atmosphäre ist familiär. Ein Kind, Sam, der Sohn von Morris und Louise, kommt in den Raum und erzählt den Eltern, dass in seinem Schlafzimmer Monster seien. Harry bietet den Eltern an, den Jungen ins Bett zu bringen, und geht mit ihm sogleich zum Kinderzimmer. Die Eltern bleiben währenddessen trotzdem besorgt. Warum? Nachdem Harry Sam beruhigt und ins Bett gebracht hat, gibt die nächste Szene Antwort auf die Frage nach der merkwürdig bedrückten Stimmung: Harry geht langsam ins Bad, auf den Spiegel zu. Seine Hand liegt auf der Brust, er atmet leicht angestrengt und blickt traurig, aber gefasst zuerst auf einen Zettel und dann in seine Augen im Spiegel. Auf dem Zettel steht „medication“. Harry öffnet den Spiegelschrank und nimmt seine Medikamente. Sein psychisches Problem scheint also wirklich ernst zu sein.

Am nächsten Morgen lernt er Kate im SpDi kennen, und eine wunderbare Lovestory nimmt ihren Anfang. Es beginnt die vom Regisseur Michael Rymer intendierte „Geschichte einer unglaublich intensiven Liebe [...], von zwei Menschen, die auf einer völlig anderen Ebene leben“ (Rymer 1995). Als Harry an Kates Unterarm Schnittwunden erkennt, schauen die beiden sich während der Gruppenrunde das erste Mal in die Augen. Harry spricht Kate später darauf an und begleitet sie nach Hause. Sie unterhalten sich über ihre Familien:

Harry: Wohnst du hier in der Gegend?

Kate: In so einer Art Wohnheim.

Harry: Ich lebe bei meinem Bruder und seiner Familie.

Kate: Wie schön für dich.

Harry: Na ja, da bin ich aber eher im Weg, weißt du, aber Familien sind okay.

Kate: Mich haben sie aus meiner Familie rausgenommen, als ich noch klein war, weil mein Vater mich vergewaltigt hat.

Harry und Kate verlieben sich ineinander. Während der Gruppenrunden lächeln sie sich zu, und sie haben wilden Sex – erst im Freien und bald in ihrer eigenen, gemeinsamen Wohnung. Harry stellt Kate seiner Familie vor, sie wird freundlich integriert. Harry findet einen Job – und Kate wird schwanger. An dieser Stelle tritt in Harrys und Kates Familienleben ein Bruch ein. Morris, Louise und auch die Psychiatrie-Fachleute sind gegen Kates Schwangerschaft, bzw. gegen die Familiengründung zweier PatientInnen.

Im SpDi kommt es zu einer dramatischen Gesprächsrunde. Erst reden eine Therapeutin des SpDi und ein Arzt auf das Paar ein, danach Morris und Louise:



Abb. 71: Kate, Harry, Louise und Morris



Abb. 72: Familiengespräch im SpDi

Therap.: Harry, das ist Dr. Cintani. Er ist ihr Arzt.

Kate: Nein, er ist nicht mein Arzt.

Therap.: Kate, wenn Sie nichts dagegen haben, wäre es mir lieb, wenn Dr. Cintano hier bleibt.

Kate: Wie Sie wollen, trotzdem ist es mein Körper.

Therap.: Okay, das wäre also klar. Die nächste Frage lautet: Wirst du einen Frauenarzt aufsuchen?

Kate: Nein.

Therap.: Wir wissen nicht sicher, ob du schwanger bist.

Kate: Ich sagte Ihnen, ich bin schwanger.

[...]

Arzt: Die hormonellen Veränderungen können auch für eine gesunde Frau sehr problematisch sein. In diesem Fall bestünde die Wahrscheinlichkeit eines Rückfalls in die Psychose.

Harry: Wir wissen das. Aber bedenken Sie auch die positiven Auswirkungen: das Gefühl, gebraucht zu werden, dass es etwas Sinnvolles ist, dass man geliebt wird.

Therap.: Was ist, wenn du wieder deine Stimmen hörst? [...] Da wäre noch eine Sache, über die wir nicht gesprochen haben. Es besteht die Möglichkeit, dass das Kind einmal eure Krankheit erbt.

Harry: (traurig und wütend) Hören Sie! Wir nehmen keine Drogen, alles klar! Wir trinken nicht, alles klar! Also, Astral (Name des ungeborenen Kindes; A.d.V.) bedeutet uns wahnsinnig viel, okay! Weil sie uns ausgewählt hat. Sie ist eine Botschaft von Gott.

[...]

Morris: Hör zu, wir sind eine Familie, also interessiert es mich natürlich auch, was aus euch und diesem Baby wird.

Harry: Meinst du, wir kümmern uns nicht um Astral?

Morris: Nein, ich glaube nicht, dass ihr es nicht versucht, aber hör mal, ihr habt das nicht unter Kontrolle, was euch passieren könnte.

- Harry: Du hast eine Familie, richtig! Und es steht dir nicht zu, mir zu sagen, was ich zu tun und zu lassen habe, Morris! Ist das klar!
- Morris: Du und ich, das ist wirklich nicht das Gleiche.
- Harry: Ich habe ein Recht, es zu versuchen, richtig!? Und wenn du so einen bescheuerten Scheiß redest, will ich nichts mehr mit dir zu tun haben!
- Louise: Harry, Morris macht sich Sorgen, wir wollen sicher sein, dass ihr die richtige Entscheidung trefft, dass ihr alles gut überdenkt [...]
- Kate: Was soll ich deiner Meinung nach machen? Eine Abtreibung?

In diesem Konflikt wird zur Psychiatrie und Familie noch eine, den beiden Institutionen gemeinsame psychologische Dimension hinzugefügt: die des Körpers. Für die Psychiatrie ist der Körper wissenschaftlicher Gegenstand, für die Familie unter anderem Medium der Sexualität und Reproduktion. In dem für Harry und Kate nun eingetretenen Problem koalieren zwei Institutionen klar gegen ihr Recht auf Selbstbestimmung.



Abb. 73

Eine spezifische gesellschaftliche Realität von Psychiatrisierten kommt hier zum Ausdruck: Der Zugriff auf deren Körper, Sexualität und auf die Selbstbestimmung ihrer familiären Verhältnisse. Im ersten Absatz des Dialoges wird Kate von der SpDi-Frau auf ihren Körper und ihre Rolle als Frau angesprochen. Im zweiten Abschnitt wird Kates und Harrys Körper als Ort einer Krankheit problematisiert. Im dritten Absatz wird beider Krankheitsstatus in Widerspruch zu ihren familiären Entwicklungsmöglichkeiten gesetzt. Die Schlussfolgerung für Kates Körper benennt sie selbst: Soll sie abtreiben? Die Frage bleibt unbeantwortet. Es kommt zum Bruch zwischen den beiden Paaren und zum Ende der familiären Unterstützung. Kates Schwangerschaft überschreitet eine bisher nicht sichtbar gewesene Linie, an der zwischen Normalität und Abweichung unterschieden wird; das junge Paar wird klar auf der abweichenden Seite verortet. Das unterstützende und, wie nun deutlich geworden ist, auch kontrollierende System, bestehend aus Familie, Psychiatrie und PatientInnenstatus, zerbricht. Das sprengende Moment ist Harrys und Kates Sexualität. Indem sie ein Kind zeugen, verstoßen sie, angesichts der massiven Ablehnung, offensichtlich gegen eine wichtige gesellschaftliche Regel. Welche Regel ist das?

Foucaults Modell von der Bio-Macht (vgl. Dreyfus & Rabinow 1994, 156f., 200f., 299f.) und vom „Dispositiv der Sexualität“ (Foucault 1977, S.95f.) folgend, kann Harrys und Kates Problem von einer diskurs- und machttheoretischen Warte aus so verstanden werden: Sie geraten in Konflikt mit einer spezifischen „Strategie des Sexualitätsdispositivs“ (vgl. ebd. S.202), welche Macht über ihre Körper beansprucht. Es handelt sich hierbei um eine bestimmte diskursive Praxis, welche die „Vergesellschaftung des Fortpflanzungsverhaltens“ (ebd. S.203) reguliert. Fortpflanzung und Krankheit im Allgemeinen und psychische Krankheit im Speziellen stehen innerhalb dieses Dispositivs in Widerspruch zueinander. Letzte logische und praktische Konsequenz wäre so gesehen die Eugenik. Damit es aber nicht so weit kommen muss, bzw. damit nicht so weit gedacht werden muss, wird die Fortpflanzung der psychisch Kranken im Vorfeld zur Eugenik mit klinischen Kategorien negativ kontextualisiert. Die familiäre Reproduktion von Psychiatrisierten

wird klinisch problematisiert und im ideologischen Sinne damit implizit negiert. Die normative Ausgrenzung psychisch Kranker wird als solche verschleiert, indem sie medizinisch legitimiert wird: Nicht die gesellschaftliche Regulation von Normalität, sondern die Krankheit würden Harrys und Kates Projekt einer eigenen Familie, und das heißt im Prinzip ihrer Sexualität und ihrer Emanzipation, entgegen stehen. In der Rezeption des Films und auch in den Äußerungen des Regisseurs kann diese in psychiatrische Begrifflichkeiten übersetzte Strategie des Sexualitätsdispositivs nachvollzogen werden:



Abb. 74

„Kann die Liebe sich gegen eine Psychose behaupten? Können Harry und Kate, beide schwer psychisch krank und medikamentenabhängig, ein normales Leben führen?“ (Peitz zit. n. Eichenbrenner 1996, S.46)

„Ich finde, dass die Krankheit, die Psychosen, die Abhängigkeit von Medikamenten dem Film erzählerischen Schwung verleihen - *eine Art Bösewicht* (Hervorhebung d.V.), den man bekämpfen muss. Was kann omnipotenter und schrecklicher sein als das Unbewusste?“ (Rymer 1995)

Die Psychose, die Krankheit sind „Bösewichte“, gegen die sich Harry und Kate behaupten müssen – so der Regisseur – als wären alle dargestellten Konflikte zwischen den ProtagonistInnen, der Familie und der Psychiatrie im Prinzip nur Folge des Problems Krankheit. Das „Unbewusste“ sei „schrecklich und omnipotent“, nicht die Gesellschaft. Rymer reduziert das durchaus gut herausgearbeitete gesellschaftliche Problem seines Films hier auf eine psychologische These: Das Unbewusste und in Folge die Krankheit, also im Individuum lokalisierbare Entitäten, gefährden die Fortpflanzungsmöglichkeiten des Paares. Die gesellschaftliche Dimension psychischer Erkrankung wird in klinischen Vorstellungen vom Zusammenhang von Psyche und Körper theoretisch verschlüsselt und dann praktisch auch genau an der Stelle sanktioniert – an Kates Körper. Sie soll abtreiben. Das wird nicht ausgesprochen, aber die aus der biologistischen Konstruktion der Krankheit ableitbare normative These steht auch ohne Worte im Raum: „Psychisch Kranke sollen sich nicht fortpflanzen“ – so könnte man es kurz und grausam formulieren.

Dem Machtanspruch auf Kates Körper widersetzen sich Kate und Harry umgehend und nachhaltig. Darin unterscheidet sich *ANGEL BABY* von *FAMILY LIFE*, wo die Protagonistin dem Druck von Familie und Psychiatrie nachgibt. Harry und Kate treten aus dem Wirkungsfeld der Psychiatrie – daran zu sehen, dass sie ihre Medikamente angesichts Kates Schwangerschaft das Klo hinunterspülen. Sie treten auch aus dem Wirkungskreis der Familie – daran zu sehen, dass Harry im emotionalen Konflikt mit Morris aufs Ganze geht und es zu einem vorläufigen Kontaktabbruch zwischen den Brüdern kommt. Kate und Harry haben mit diesem Emanzipationsschritt jedoch auch zwei wichtige Unterstützungssysteme verloren. Sie werden langsam wieder psychotisch, Harry verliert seine Arbeit, sie werden in eine Klinik eingewiesen. Harry wohnt nach kurzem stationärem Aufenthalt wieder bei seinem Bruder. Kate bleibt apathisch im Krankenhaus liegen. Harry befreit sie von der



Abb. 75,76

geschlossenen Station³ und baut mit Kate ein Nest an einem eindrucksvollen Zufluchtsort: Auf einer ungefähr 20 Meter hohen Etage eines Hochhaus-Rohbaus schützt er die nötigsten Utensilien des alltäglichen Lebens mit einer Plastikplane. Kate ist sehr mitgenommen, Harry pflegt sie. Die Verhältnisse haben sich für Harry und Kate wie auch für Morris und Louise zugespitzt. Kate hält dem psychischen Druck zwischen Schwangerschaft und Psychose immer weniger stand. Harry geht nach Hause zu seinem Bruder, um für Kate Medikamente zu holen. Es kommt wieder zum Konflikt, aber auch zu einem neuen Kontakt zwischen den Brüdern.

Morris: Hey, wir waren ganz krank vor Sorge. Harry, ist dir eigentlich klar, in welche Gefahr du ... (Harry hört nicht, kramt in einer Kiste nach Medikamenten)

Morris: (packt Harry und drückt ihn wütend gegen die Wand) Hör mir zu! Hör zu! Du sollst mir zuhören! (hält inne) Oh Gott! Mist! Hör zu, es tut mir leid, aber ich pack das einfach nicht mehr. Es ist egoistisch, aber scheiß drauf: Ich will wieder mein Leben führen! Was willst du? Was hast du vor?

Harry: Sie braucht ihre Arznei.

Morris: Sie muss ins Krankenhaus!

Harry: Sie wird sterben.

Morris: Oh Gott, hör zu, Kates Medikamente sind in meinem Büro. Scheiße, warum mache ich das alles? Ich bin ja wohl auch schon ... Also gut, ich werde Kates Medikamente holen, aber wenn ich finde, sie gehört ins Krankenhaus, dann bringen wir sie da hin, ist das klar?

Harry: Okay.



Abb. 77,78

Sie werden Kate ins Krankenhaus bringen. Morris fährt mit Harry zu deren Zufluchtsort, um Kate zu helfen. Sie bekommt Blutungen und muss umgehend ärztlich versorgt werden. Harry stimmt zu, Kate ist handlungsunfähig. Im OP wird das Kind geboren. Die Ereignisse überstürzen sich. Der Konflikt zwischen dem Paar, ihrer Familie und der Psychiatrie ist auf einen entscheidenden Punkt zugelaufen. Das Kind symbolisiert Harrys und Kates Emanzipation, und nun ist es da. Was passiert nun mit Harry und Kate? Sind sie nun frei? Wo bleibt die andere Seite des Konflikts? Kate stirbt bei der Geburt. Die

3 Die Befreiung einer Frau aus einer geschlossenen psychiatrischen Station durch einen fürsorglichen Mann ist ein gebräuchliches, spannungserzeugendes Element der Genreverbindung von Psychiatriefilm und Melodram: vgl. FRANCES (USA 1982), NELL (USA 1994), MAD LOVE (USA 1995).

Bio-Macht hat sich an der Stelle ihres Körpers eindeutig durchgesetzt. Das Kind ist gesund, aber die psychisch kranke Mutter verschwindet. Harry bleibt alleine und muss um sein psychisches Überleben kämpfen. Der Verlust Kates bringt ihn an den Rand des Selbstmords: Er geht von der Klinik zu einer Brücke. Zuvor bittet er seinen Bruder, sich um sein Kind zu kümmern. Harry stürzt sich jedoch nicht in den Tod. Auf dem Geländer stehend, denkt er an Kate. Er und Kate haben schon mal zusammen auf dieser Brücke gestanden. Nachdem es wegen Kates Schwangerschaft zum Bruch mit Harrys Familie gekommen war, überlegten sie hier gemeinsam, sich umzubringen – und sie entschieden sich gemeinsam dagegen. Harry erinnert sich daran, imaginiert Kate und die Liebeserklärung, die sie ihm machte, und er bleibt auf dem Geländer stehen. Der Abspann setzt ein. Die Musik ist kraftvoll, und es ist davon auszugehen, dass Harry sich nicht töten wird. Der Film ist zu Ende, und es stellen sich einige Fragen: Wie geht es mit seiner Rolle als Vater weiter? Warum musste Kate sterben? Was ist aus Kates und Harrys Freiheit geworden?

ANGEL BABY hat ein romantisch inszeniertes Ende. Die Liebe, wie immer auch ihre realen Bedingungen sein mögen, hat gewonnen. Harry und Kate sind im letzten Bild vereint und fröhlich – allerdings nur imaginär. In Wirklichkeit ist Kate tot – und das ist dramaturgisch wichtig. Durch ihren Tod kann die Liebe weiter bestehen. Als Projekt ihrer Emanzipation geriet die Liebe, sichtbar an Kates Schwangerschaft, in einen Konflikt mit der Gesellschaft, der auf der realen Ebene anders als auf einer imaginären gelöst wird. Auf der realen Ebene finden sich gesellschaftliche Widerstände, dargestellt durch die Institutionen Familie und Psychiatrie. Auf der imaginären Ebene bleiben sie untrennbar. Hier wird eine starke Lovestory stringent durchgearbeitet – entsprechend der Intention des Regisseurs.

„Ihre Liebe überwindet alles, auch den Tod. Das ist tragisch in einem ganz klassischen Sinn. Die Geschichte ist ein tragischer Kreislauf, durch den die Figuren ihre Erlösung erfahren. Auf den Zuschauer haben die Geschehnisse eine kathartische Wirkung.“ (Rymer 1995).



Abb. 79

Wenn man diese von Rymer angestrebte „kathartische Wirkung“ des Films hinsichtlich der dargelegten Themenkomplexe Familie, Psychiatrie, Störungskategorie und Emanzipation aufschlüsselt, zeigen sich folgende Zusammenhänge: Die Institutionen Familie und Psychiatrie wirken unterstützend und kontrollierend gleichermaßen. Zwischen Unterstützung und Kontrolle gibt es eine Trennlinie, die wiederum mit dem Begriff von Familie zusammenhängt. Familie wird jedoch auch als Projekt der Emanzipation darge-

stellt – im Widerspruch zur Herkunftsfamilie und übergeordneten gesellschaftlichen Diskurspraktiken. Auf einer theoretischen Ebene kann *ANGEL BABY* innerhalb einer Dialektik beschrieben werden, in der die Familie Funktion von Anpassung, Sexualität, Emanzipation gleichermaßen ist. Damit spannt der Film interessante Interpretationsmöglichkeiten auf. Er macht im Erleben der ZuschauerIn die Wirkung einer dialektischen Lesart der Institution Familie als Ambivalenz spürbar. Die Identifikationsmöglichkeiten mit den ProtagonistInnen sind gut inszeniert. Der familiäre Konflikt wird emotional nachvollziehbar. Diese Kohärenz im Erleben des Films liegt unter anderem auch daran, dass er das Thema „Reproduktion von Familie und psychische Krankheit“ trotz der genrespezifischen Stereotypen sehr realistisch widerspiegelt. Er behandelt damit ein Thema von starker gesellschaftlicher Brisanz. In der Lebenspraxis von Psychiatrisierten spielt das Zusammenwirken der Institutionen Familie und Psychiatrie eine erhebliche Rolle. Verhütung, Schwangerschaft, Elternschaft von Psychiatrisierten sind Themen, die als diskursive Praktiken dargestellt werden. Es findet ein Eingriff in die Sexualität, in den Körper statt. Der Eingriff selbst erzeugt dabei offensichtliche normative und rechtliche Widersprüche. Die Reflexion des Eingriffs bleibt angesichts der Reichweite dieser Widersprüche zurück – wissenschaftlich und kulturell: In *ANGEL BABY* wird der Eingriff hingenommen, sogar bis zum Tod. Die aufscheinende Emanzipation wird im Ergebnis auf eine imaginäre Ebene verlagert. Das ist eine häufig verwendete dramaturgische Figur bei Filmen, die bresante gesellschaftliche Themen mit emanzipativen Perspektiven verknüpfen:

Inhaltlich werden widerständige Handlungsweisen innerhalb gesellschaftlicher Konflikte dargestellt. Der Handlungsaufbau verläuft entlang einer emanzipativen Dynamik. Der Konflikt spitzt sich so weit zu, dass er gelöst werden muss. Die Dynamik des Handlungsaufbaus ist jedoch schon so weit in das Feld der realen Widersprüche vorgedrungen, dass eine Lösung, das heißt, eine stimmige Auflösung der Spannung auf der realen Ebene immer schwieriger wird. An der Stelle wird, dramaturgisch stringent bleibend, ein Wechsel der Handlung auf eine imaginäre Ebene vollzogen. Besonders wirksam ist dabei der Tod der Protagonistin. Der Tod markiert am eindrucksvollsten das Ende der Realität und den Wechsel auf eine imaginäre Ebene. Kurz gesagt: Die Helden oder Heldinnen, die zu nonkonform werden, brauchen am Schluss nur zu sterben, und das Projekt der Emanzipation kann subjektiv auf einer idealistischen Ebene weiterleben, während es real an seinen inhärenten gesellschaftlichen Widersprüchen gescheitert ist (vgl. z.B. *THELMA AND LOUISE*, USA 1992).

Es bleibt auf theoretischer Ebene die Frage, wie weit *ANGEL BABY* über seine dargelegten idealistischen Grenzen hinaus noch eine kritische Sichtweise zum diskursiven Zusammenhang von Familie und Störungskategorien vermitteln kann. Inwieweit kann der Film die Handlungen von Harry und Kate als emanzipatorische sichtbar machen? Gelingt es dem Film, „die Widerstände“ als nicht von „irgendwelchen ganz anderen Prinzipien“ gespeiste, sondern als „in den Machtbeziehungen die andere Seite“ darstellende (Foucault 1977, S.117) zu zeigen? Obwohl der Film, wie dargelegt, idealisierend bzw. romantisierend sehr stark aufgeladen und so auch zu Ende geführt wird, zeigt er doch, wie tief die Institutionen Psychiatrie und Familie zusammenwirken können, und dass die Störungskategorie dabei ein Machtmittel ist, das die Reproduktion von Familie und Sexualität beeinflusst. Harrys und Kates

Widerstand ist nicht nur wegen der eingängigen Liebesszenen nachvollziehbar. Ihr Handeln entgegen psychiatrischen und familiären Normen wird auch stringent als notwendig für das Überleben der neuen Familie dargestellt. Die Funktionen von Familie und Psychiatrie erscheinen als bedrohliche, anpassende, widersprüchliche und emanzipative Momente gleichzeitig, und damit geraten sie in ein kritisches Blickfeld.

In dem Film kommen drei Familien vor: Harrys und Kates bisherige Kernfamilien sowie Harrys und Kates neue Familie. Alle drei Familien stellen gegenüber der traditionellen kleinbürgerlichen Familie neue oder abweichende Familienformen dar: Harrys Kernfamilie ist nicht mehr seine Ursprungsfamilie. Er lebt in der Familie seines Bruders, die Eltern kommen nicht vor. Bruder und Schwägerin sind, dem sozialpsychiatrischen Sprachgebrauch folgend, Angehörige eines Psychiatriepatienten. Die familiäre Realität kommt dabei in ihrer Widersprüchlichkeit zwischen Unterstützung und Kontrolle stringent zur Geltung. Kate wurde vom Vater vergewaltigt und kam ins Heim. Ihre Kernfamilie kommt im Film nur retrospektiv vor und ist ein Trümmerhaufen. Harrys und Kates neuer Familie wird bereits im Ansatz der gesellschaftliche Boden entzogen. Zwei psychisch Kranke sollen gar keine Familie gründen – und tun es doch. Der Film stellt dabei zwar dramaturgisch ungebrochen ein zentrales Moment des bürgerlichen Familienideals dar – das der romantischen Liebe –, aber er zeigt ebenso den Zusammenhang von Familie und psychiatrischen Störungskategorien in Form machtvormittelter sozialer Praktiken. Die Vorstellung einer rein substanziell begründeten psychischen Störung und die ideologische Konstruktion der „Heiligen Familie“ werden in *ANGEL BABY* thematisch ins Verhältnis gesetzt und trotz des idealistischen Überschusses dekonstruiert.

Die Verwendung der psychologischen Störungskategorie im Spielfilm kann verschiedene ideologische Strukturen zum Begriff der Familie in Szene setzen. Maßgeblicher Blickwinkel ist hier die Untersuchung des Familienbegriffs anhand seines institutionstheoretischen Charakters.

Die Störungskategorie kann dabei als eine im Subjekt zu verortende Folie für gesellschaftliche Widersprüche oder als Mittel zur ideologischen Überwindung dieser Widersprüche verwendet werden. Weiterhin können Spielfilme eine dekonstruktivistische Sichtweise zur Institution der Familie eröffnen und damit inhärente ideologische Strukturen des Familienbegriffs freilegen.

Bis hierher wurden als thematischer Kontext des Störungsbegriffs die Institutionen Psychiatrie, Psychotherapie und Familie untersucht. Es handelt sich dabei um Institutionen, die ideologisch maßgeblich durch spezifische Verwendungen des Subjektbegriffs gekennzeichnet sind. Im nächsten Kapitel soll nun eine weitere Institution folgen, der, struktural gesehen, eine besonders weitreichende Rationalität bzw. gesellschaftliche Logik inhärent ist, wohingegen sie im Spielfilm in besonderer Weise durch die Begriffe Individuum und Wahnsinn geprägt ist: der Krieg.

