

10. ZUSAMMENFASSUNG, DISKUSSION UND AUSBLICK

Psycho Movies erstrecken sich über ein breites und vielschichtiges diskursives Feld. In der vorliegenden Untersuchung werden sie hinsichtlich einer expliziten Verwendung des Begriffs psychischer Störung spezifiziert; die Forschungsfrage bezieht sich dabei auf die Konstruktionsweisen dieses Begriffs im Spielfilm. Psycho Movies bilden einen filmischen Diskurs des Störungsbegriffs; im Hinblick auf seine Anschlüsse stellt der Störungsbegriff sich sehr heterogen dar. Das heißt, Psycho Movies sind über die Störungskategorie spezifizierbar, aber dadurch auch gleichzeitig mit einer Vielzahl anderer Diskurse verbunden – sie haben eine interdiskursive Funktion. Was den Begriff der psychischen Störung betrifft, spielt der klinische Diskurs eine zentrale Rolle. Hierbei handelt es um einen wissenschaftlichen Spezialdiskurs, der in Bezug auf seine gesellschaftlichen Funktionen wiederum an andere Diskurse angeschlossen ist.

Eine wesentliche Funktion des klinischen Diskurses besteht darin, Verhältnisse zwischen Normalität und Abweichung zu theoretisieren – es gilt, Kriterien, Vorstellungen und Bilder zu formulieren, die Abweichung in Form von psychischer Störung kennzeichnen. Hierbei geht es zum einen um den praktischen, institutionalisierten Umgang mit psychischem Leiden sowie abweichendem Verhalten, der sich im gesellschaftlichen Widerspruch zwischen Hilfe und sozialer Kontrolle bewegt, zum anderen geht es um eine diskursive Arbeit, die auf die symbolische Vermittlung von Normalitätskategorien abzielt. Während diese normative Funktion der Störungskategorie im klinischen Diskurs in wissenschaftlichen Modellen zum Teil spezialdiskursiv abgeschlossen wird, tritt sie im Spielfilm offener zu Tage. Die Standards des klinischen Diskurses gelten hier nur bedingt, und darüber hinaus beziehen sich Spielfilme auf einen kulturellen Diskurs der psychischen Störung, der den klinischen Diskurs mitbestimmt. Im Spielfilm geht es weniger um klinische Fragen als um die gesellschaftlich vielschichtige symbolische Bearbeitung des Störungsbegriffs und darum, Impulse aus verschiedenen Diskursen zu integrieren. Normalitätskriterien vermittelt die Störungskategorie beispielsweise in Bezug auf das Verhältnis der Geschlechter, die Organisation von Familie und Arbeit, das Erleben sozialer Unterschiede, die Verteilung von Ressourcen oder das Erleben von Identität – und stets geht es dabei auch um ideologisch relevante Bilder zum Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft. Der Störungsbegriff befindet sich gewissermaßen an einer sehr sensiblen Stelle des Normalitätsdiskurses, und im Spielfilm kann er sehr offen sowie spezifisch gleichermaßen verwendet werden.

Das diskursive Feld der Psycho Movies wird in der vorliegenden Arbeit im Hinblick auf ihren interdiskursiven Charakter in verschiedene Diskursstränge unterteilt. Untersucht werden filmische Aussagenhorizonte zu den Themen Psychiatrie, Psychotherapie, Familie, Krieg und Identität – wobei das Thema Identität aufgrund der über die gesamte Untersuchung hinweg zentralen Kategorie der Subjektkonstruktion allen Kapiteln inhärent ist. Be-

sondere Berücksichtigung findet der Identitätsdiskurs jedoch in den Kapiteln ‚Psychopathen‘ und ‚Identitätsarbeit‘, weil es dabei um Filme geht, die das Thema in einer besonders artifiziellen Form (Psychopathen) oder thematisch vordergründig anhand von Charakterstudien behandeln. Die Untersuchung der jeweiligen Diskursstränge wird dabei diachron (entlang ihrer chronologischen Entwicklung) nachvollzogen und synchron in Bezug auf ihre thematische Vielfalt aufgefächert.

Der Diskursstrang *Psychiatrie* bezieht sich am deutlichsten auf die institutionelle Form der Störungskategorien. An erster Stelle sind dabei die Filme zu nennen, die die institutionellen Bedingungen direkt thematisieren. EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST stellt hier eine diskursiv nachhaltige Bezugsgröße und einen filmhistorischen Höhepunkt dar, in dessen Anschluss ein bestimmter Code des Psychriefilms als fest etabliert betrachtet werden kann: die einschließende, unterdrückende Anstalt als verlängerter Arm allgemeiner gesellschaftlicher Repression. Dieser Code entsprach zur Zeit von KUCKUCKSNEST auch einer kulturell breit getragenen Kritik an den institutionellen Funktionen der Psychiatrie als Mittel der sozialen Kontrolle. Danach entwickelte dieser Code dagegen eine Art cineastisches Eigenleben, ohne dabei unbedingt mit psychiatriekritischen Sichtweisen zu korrespondieren. Neben der Darstellung der Psychiatrie als institutionalisierte Unterdrückung verläuft dazu ein nahezu diametral entgegengesetzter Strang der Psycho Movies, der Psychiatrie als einen Ort der moralischen Entscheidung inszeniert und dabei letztlich Gesellschaftsbilder entwirft, die von einer wertkonservativen, liberalistischen Subjektkonzeption geprägt sind (z.B. GIRL INTERRUPTED). Weiterhin ist der Psychriefilm beliebt, um Beziehungsdramen zu entwickeln, die durch das Thema pluraler Wirklichkeit befördert werden. DON JUAN DEMARCO kann hier als Lehrstück in Sachen kognitiver Konstruktivismus vorgeführt werden. Noch einen Schritt weiter über die materiellen Bedingungen von Psychiatrie und Wirklichkeitskonstruktionen hinaus gehen Filme, die Psychiatrie als Bühne von grotesken, an Fragen der Metaphysik orientierten Inszenierungen aufbauen (z.B. BUSTERS BEDROOM), während im Gegensatz dazu auf einem ganz anderen Strang des Psychriefilms die Institutionalisierung von Abweichungskategorien mit sozioökonomischen Verhältnissen in Zusammenhang gebracht wird (z.B. FRANCES).

Der Diskurs der Psychiatrie wird hier von dem der *Psychotherapie* unterschieden, obwohl diese im klinischen Diskurs sehr eng verflochten sind. In Bezug auf Psycho Movies erscheint diese Unterscheidung jedoch sinnvoll, da Psychiatrie im Spielfilm in der Regel an das Bild der sozial abgeschiedenen Klinik gebunden ist und Psychotherapie außerhalb der Klinikmauern wiederum ein eigenes filmisches Thema darstellt. In den meistens Fällen geht es in diesen Psychotherapie-Filmen um die Psychoanalyse, die aufgrund ihres durch den Begriff des Unbewussten gebotenen dramaturgischen Potenzials im Spielfilm als eine spezifische Verbindung von Thriller und Melodram etabliert wurde. Der Psychoanalyse-Film kann hierbei wie kaum ein anderer Diskursstrang der Psycho Movies diachron in verschiedene Phasen eingeteilt werden. Nachdem die Psychoanalyse vor dem Hintergrund ihrer revolutionären Bedeutung im klinischen Diskurs bereits früh ins Kino gebracht wurde (GEHEIMNISSE EINER SEELE, 1926) und durch Alfred Hitchcock ab Mitte der 40er Jahre international im Kino verankert wurde, erreichte sie mit Woody Allen ihren cineastischen Höhepunkt während der 70er Jahre (DER STADT-NEUROTIKER). Woody Allen verwendete die Psychoanalyse erstmals weniger

als Mittel zur Spannungserzeugung, sondern vielmehr als zentrales Thema gesellschaftskritischer Satire. Woody Allens Psychoanalyse-Filme sind zum einen psychologisch inspirierte Reflexion des Bürgertums, zum anderen zeigen sie überdeutlich, wie die Psychoanalyse selbst ein konstitutiver Teil der bürgerlichen Kultur ist. Nach Woody Allen kann die Psychoanalyse im Thriller, Melodram oder auch im kulturkritischen Film als feststehende Größe des cineastischen Diskurses betrachtet werden. Von daher wird die Analyse dieses Diskursstrangs der Psycho Movies mit einem Film abgeschlossen, der mit den filmhistorisch etablierten Bildern des Psychoanalyse-Films als solchen spielt. Untersucht wird *REINE NERVENSACHE*, ein Film, der die Codes des Psychoanalyse-Films mit denen des Gangster-Films zusammenführt und im Rahmen einer Komödie beide Genres dekonstruiert – gleichzeitig aber auch den der Institution Psychotherapie immanenten Begriff des bürgerlichen Subjekts in affirmativer Weise behandelt.

Meist im Zusammenhang mit den Themen Psychiatrie und Psychotherapie fokussieren Psycho Movies weiterhin eine für das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft basale Institution: die *Familie*. Während in frühen Psychiatrie- oder Psychoanalyse-Filmen die Familie als eine der psychischen Abweichung tendenziell entgegengesetzte soziale Instanz dargestellt wird, rückt sie ab den 70er Jahren auch in einen kritischen Fokus der Psycho Movies. Im Zusammenhang mit dem Begriff der Entfremdung wird Familie hier als zentrale Ursache psychischer Störung thematisiert (z.B. *ORDINARY PEOPLE*). Gleichzeitig führen die Psycho Movies jedoch auch jene diskursive Strategie weiter, die Familie als einen grundlegenden Hort der Normalität begreift. In Filmen wie *KAP DER ANGST* oder *FALLING DOWN* wird die Familie zwar durch den Wahnsinn von außen oder auch von innen als bedroht dargestellt, aber letztlich wird sie dabei als ideologische Überwindung des Wahnsinns konstruiert. Diesem Konzept der ‚heiligen Familie‘, die sich gegen den Wahnsinn stemmt, können die Psycho Movies nun auch jenseits der aus den 70er Jahren bekannten Entfremdungsthese widersprechen. Filme wie *SHINING* dekonstruieren die ‚heilige Familie‘ auf radikale Weise, indem sie diese als ein abgeschlossenes soziales System verwenden, in dem jede(r) auf seine Weise verrückt ist: der Wahnsinn ist diesem System immanent. *SHINING* dekonstruiert die ideologische Repräsentation der Familie, während eine Geschichte erzählt wird, in der die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit aufgelöst sind – *SHINING* dekonstruiert den filmischen Code der Familie. Filme wie *ANGEL BABY* dagegen orientieren sich an den gesellschaftlichen Realitäten familiären Alltags und thematisieren die Auflösung traditioneller Familienstrukturen. Besonders interessant ist an diesem Film, dass er zum einen den repressiven Charakter traditioneller Konzepte zum Zusammenhang von Familie und psychischer Krankheit kritisiert und darüber hinaus Familie auch als eine über den Wahnsinn hinausgehende emanzipative Perspektive inszeniert.

Eine in Bezug auf ihren institutionellen Charakter erst theoretisch zu begründende gesellschaftliche Instanz, die in Psycho Movies ebenfalls thematisiert wird, ist der *Krieg*. Dabei spielt der Begriff des Traumas, als dessen Folge die psychischen Störungen hier in der Regel dargestellt werden, eine zentrale Rolle. Korrespondierend zur Historie des Trauma-Begriffs zeigen die entsprechenden Spielfilme in erster Linie den Vietnamkrieg – und in diesen kommt dem Trauma-Begriff in der Regel eine über die individuelle Ebene der psychischen Beschädigung einzelner ProtagonistInnen hinausgehende ge-

sellschaftliche Bedeutung zu. Filme wie TAXI DRIVER verwenden das Motiv des traumatisierten Vietnamkriegsveteranen, um eine Aussage über die Gesellschaft zu treffen, die den Krieg und die vielschichtigen Beschädigungen von Individuen ermöglicht. Der Film inszeniert den Wahnsinn des Protagonisten und des Krieges als ein Phänomen, das durch einen gesamtgesellschaftlichen Wahnsinn organisiert wird und somit als Ausdruck der Normalität zu verstehen ist. Der individuelle Wahnsinn wird hier auf einer gesellschaftlichen Ebene erklärt, und das Trauma sowie das daraus folgende psychische Leiden gilt dabei als ein Korrelat der gesellschaftlichen Härte im Individuum. Deshalb kann TAXI DRIVER als ein konsequent gesellschaftskritischer Film verstanden werden. In den meisten anderen Vietnamkriegsfilmen, die den Begriff psychischer Störung verwenden, wird die gesellschaftliche Schuld am Krieg und dessen Folgen jedoch deutlich relativiert. Eine zentrale Funktion kommt dabei wiederum dem Trauma-Begriff zu, indem dieser über die Gegenstandsebene des Individuums hinaus auf eine gesellschaftliche Ebene gehoben wird. Der Vietnamkrieg wird als ein ‚nationales Trauma‘ (der USA) verstanden, und die den Krieg verursachend Gesellschaft kann dadurch letztlich auch als ein Opfer dieses Krieges begriffen werden. Die Konstruktion und Diskursivierung eines ‚nationalen Traumas‘ ist problematisch und grundsätzlich zu kritisieren, da es sich dabei im Unterschied zu dem sozialpsychologisch komplexen Begriff des ‚kollektiven Traumas‘ um eine rein ideologische Figur ohne rational nachvollziehbare Referenz im Bereich gesellschaftlicher Realität handelt. Trotz dieser offensichtlichen Problematik des Begriffs stellt er für den Spielfilm jedoch eine fest etablierte Bezugsgröße dar. APOKALYPSE NOW gilt hier als das wohl erfolgreichste Beispiel einer Auseinandersetzung mit dem ‚nationalen Trauma‘ des Vietnamkriegs. Dieser Film kritisiert den Krieg zwar auf der einen Seite, indem er seine Folgen und darüber hinaus auch Formen seiner Medialisierung schonungslos darstellt, auf der anderen Seite bietet APOKALYPSE NOW jedoch eine negativ über den Störungsbegriff vermittelte individualistische, moralische Lösung des Problems Krieg an und verharmlost damit die gesellschaftliche Dimension des Krieges.

Die Untersuchung der Diskursstränge Psychiatrie, Psychotherapie, Familie und Krieg verweist maßgeblich auf die institutionelle Bedeutung des Begriffs psychischer Störung. Das wohl prominenteste filmische Motiv zum Thema der psychischen Störung wird davon jedoch relativ unabhängig konstruiert. Es geht um einen diskursiven Strang der Psycho Movies, der im Prinzip als ein eigenes Genre aufgefasst werden kann: der *Psychopathen-Film*. Filmpsychopathen sind als maximal gefährliche Figuren konstruiert, da sie zum einen Mörder und zum anderen wahnsinnig sind, und das Psychopathengenre medialisiert den Begriff psychischer Störung in seiner von gesellschaftlichen Kontextbedingungen unabhängigsten sowie gleichzeitig auch populärsten Form – zum besonderen Leidwesen aller, die an Psycho Movies einen aufklärerischen Anspruch in Bezug auf die gesellschaftlichen Realitäten psychisch Kranker stellen. Im Psychopathen-Film wird besonders deutlich, wie die filmische Konstruktion des Störungsbegriffs sich in der Regel vom klinischen Diskurs entweder abkoppelt oder diesen benutzt, um in erster Linie Aussagenhorizonte über die Vorstellungen von Normalität und Identität zu spannen. Der Begriff der psychischen Störung dient hier ‚lediglich‘ dazu, in potenzierender Kombination mit Mord und Schrecken eine möglichst weitreichende, nachhaltige Überschreitung von Normalitätsgrenzen inszenieren

zu können und dadurch eine diskursive Bearbeitung dieser überschrittenen Grenzen zu induzieren. Als besonders interessant stellt sich dabei heraus, dass die Psychopathenfigur im Verlauf der Filmgeschichte zunehmend zur tragischen Identifikationsfigur sowie zu einem relativ eigenständigen filmischen Code wurde, nachhaltig auf eine cineastisch reflexive Ebene gehoben wurde und mittlerweile in Gestalt des medial erschaffenen Serienkillers eine negative, aber auch positive Projektionsfläche von Normalitätsmerkmalen darstellt.

Die Psychopathen-Filme konstruieren Identitätstypen und schließen dabei an einen kulturellen Diskurs an, der den Begriff der *Identitätsarbeit* über eine Abweichungskategorie vermittelt. Hier werden Bilder der psychischen Krankheit dem klinischen Diskurs entnommen, um sie in Bezug zu ihrem normativen Gehalt umzudeuten. Das heißt, das Bild normaler Identität wird zum einen aufgelockert, zum anderen formal durch ein Merkmal klinischer Modellvorstellungen präzisiert – und zwar durch das der Überschreitung von Wirklichkeitsgrenzen: normale Identitätsarbeit sei vor allem beweglich und ansonsten vielgestaltig. Wegen dieser inhaltlichen Freiheit gegenüber verschiedenen oder auch widersprüchlichen Wirklichkeitsentwürfen und der damit verbundenen begrifflichen Notwendigkeit eines konstitutiven Subjekts stellt der Wahnsinn nun einen heuristisch besonders bedeutsamen Gegenstand des Identitätsdiskurses dar. Die Figur des Psychopathen ist vor diesem Hintergrund zu einer kulturell verankerten Matrix geworden, in die vor allem Normalitätsmerkmale eingebaut, diskursiviert und reflektiert werden. Jenseits dieser medial hergestellten Matrix der Psychopathenfigur gibt es weiterhin auch Spielfilme, die den Wahnsinn ohne Anleihen in der Kriminologie und jenseits des Thrillers konstruieren, Filme, die Lebensgeschichten erzählen, Charakterstudien betreiben und den Wahnsinn nicht als Verbrechen, sondern als eine legitime, problematische oder kreative Option des Subjekts im Spannungsfeld gesellschaftlicher Widersprüche inszenieren. Filme wie *BUTCHER BOY* konstruieren ein Konzept von Identität, das diese als subjektive Vermittlung eines gesellschaftlich objektiven Wahnsinns erscheinen lässt; dagegen konstruieren Filme wie *BESSER GEHT'S NICHT* einen Wahnsinn, der Gesellschaft nicht widerspiegelt, sondern in ihr seinen Platz hat und so gesehen normalisiert ist. Dramaturgisch gesehen und auf den Begriff der Identitätsarbeit bezogen, kommt dem Wahnsinn stets ein grenzüberschreitendes, transitorisches und verunsicherndes Moment zu – die Frage ist, welche Diskurse und Konzepte der Subjektivität dadurch entwickelt werden können. Neben den Strategien, den Wahnsinn bzw. die psychische Störung zu normalisieren oder als symbolische Überschreitung jenseits ihrer gesellschaftlichen Referenzsysteme zu inszenieren, können Spielfilme den Begriff der psychischen Grenzüberschreitung auch im Hinblick auf die damit verbundene Frage nach den Freiheitsgraden auf der Ebene gesellschaftlicher Realität bearbeiten. Der Film *DAS WEISSE RAUSCHEN* geht dieser Frage nach und bietet dabei ein Konstrukt der psychischen Störung an, das sich zum einen auf differenzierende Weise am klinischen Diskurs orientiert, diesen aber auch relativiert, indem die psychische Grenzüberschreitung als Teil eines offenen, emanzipativen Identitätsprojekts dargestellt wird.

Die hier dargelegte diskursive Landkarte der Psycho Movies ist in sechs Stränge eingeteilt, und die Untersuchung zeigt die thematische Variabilität der Psycho Movies sowie deren hohe interdiskursive Funktion. Der Versuch einer Zusammenfassung der Psycho Movies führt dabei stets dazu, dass die

diskursiven Felder immer wieder auseinander gleiten, und die Frage, wie sich die Bilder des Wahnsinns im Spielfilm verändert haben, zeigt, dass diese Veränderungen stets im Kontext mit anderen Themen sowie innerhalb verschiedener Dimensionen stattfinden. Aufgrund der Heterogenität und Mehrdimensionalität der Psycho Movies kann die Frage nach übergreifenden Zusammenhängen der Psycho Movies von daher nur auf einer sehr abstrakten Ebene beantwortet werden.

Im Zusammenhang mit der Interdiskursivität der Psycho Movies zeigt sich, dass die Konstruktionen des Begriffs psychischer Störung weitgehend unabhängig von den realen Bedingungen psychischer Krankheit und auch relativ losgelöst von den Kriterien des klinischen Diskurses funktionieren. Die Dispositive der Psychiatrie gelten für die Psycho Movies nicht wirklich, weder die der traditionellen, noch die der reformierten, kritischen Psychiatrie. Die Psychiatrie bzw. der klinische Diskurs können Gegenstände der Psycho Movies sein, aber dabei handelt es sich auch nur um einen kleinen Teilbereich der filmischen Verwendungsmöglichkeiten des Störungsbegriffs. In erster Linie dient die Verwendung des Störungsbegriffs im Spielfilm dazu, Grenzüberschreitungen und normative Spannungsverhältnisse auf der Ebene des Subjekts zu inszenieren – und hierzu gibt es eine Vielzahl von Themen und diskursiven Anschlüssen. Ein Ergebnis der Untersuchung ist die Erkenntnis dieser hohen Eigendynamik der Psycho Movies. Der Begriff psychischer Störung ist im Spielfilm nachhaltig medialisiert, und die Entwicklung der Psycho Movies speist sich maßgeblich aus diesen medialisierten Bildern des Wahnsinns selbst. Neben dieser filmhistorisch immanenten Funktion orientieren sich die filmischen Konstruktionen dabei selbstverständlich auch an externen diskursiven Bezugsgrößen. Die Psycho Movies stehen im Spannungsfeld gesellschaftlicher und kultureller Diskurse, und diese sind in zweierlei Hinsicht bedeutsam: Zum einen geben sie relevante Themen vor, die über die Verwendung von Störungskategorien bearbeitet werden können, und zum anderen wird der Störungsbegriff selbst in starkem Maße kulturell konstruiert. Es stellt sich die Frage nach auffälligen Entwicklungslinien innerhalb der filmischen und allgemeinen kulturellen Konstruktion des Wahnsinns.

Zunächst muss hier festgehalten werden, dass die Psycho Movies sich schon immer über ein breites Feld verschiedener Themen und Diskursstränge erstreckten. Das heißt, das Bild des wahnsinnigen Psychopathen, wie er in *PSYCHO* zu sehen ist, wird nicht etwa durch Woody Allens *STADTNEUROTIKER* abgelöst, sondern parallel zu diesem weiterentwickelt. Die aktuellen FilmpsychopathInnen wie Hannibal Lecter oder Aileen Wuornos bewegen sich in anderen Genres als die zeitgenössischen AnalysandInnen wie Mr. Vitti in *REINE NERVENSACHE* oder bezauberte PsychiaterInnen wie in *DON JUAN DEMARCO*. Wieder wird deutlich, wie disparat die einzelnen Diskursstränge der Psycho Movies sein können.

Das Gemeinsame der Psycho Movies ist die Kodifizierung des Wahnsinns, und als eine übergreifende Entwicklungslinie dieser Kodifizierung lässt sich beobachten, dass die Codes selbst zunehmend das Material des konstruierten Störungsbegriffs abgeben. Die zentrale Funktion der Codes bildet dabei die Inszenierung einer symbolischen Überschreitung von Wirklichkeits- bzw. Normalitätsgrenzen, und die mediale Verankerung dieser Grenzüberschreitung führt zur Präformierung von Rezeptionsmöglichkeiten. Die Grenzüberschreitung ist ein Standard des zeitgenössischen kulturellen Diskurses geworden – während gleichzeitig die Einweisungsraten in psychiatri-

sche Kliniken steigen. Auf der symbolischen Ebene ist der Wahnsinn normalisiert, während er sich auf der gesellschaftlich-praktischen Ebene mehr denn je als Gegenstand der Kontrolle darstellt. Somit bleibt die drängende Frage, wie sich hinter der Maske der (symbolischen) Freiheit letztlich auch die Macht versteckt. Und zu diesem Zweck werden die Codes des (befreiten) Wahnsinns im Hinblick auf ihre impliziten Subjektbegriffe und deren diskursive Bedeutung im Rahmen gesellschaftlicher Funktionszusammenhänge untersucht.

Im Kino kann der Begriff psychischer Störung durch die Etablierung entsprechender Codes als eine bekannte Größe vorausgesetzt und so gesehen als normalisiert betrachtet werden – ohne dass dabei Bezug zu den gesellschaftlich realen Referenzen psychischer Abweichung genommen werden müsste. Die Psycho Movies verfremden die Realitätsbedingungen der psychischen Krankheit und normalisieren dabei gleichzeitig den Wahnsinn. Dies ist ein interessanter, aber auch problematischer diskursiver Effekt, der folgendermaßen verstanden werden kann: Aufgrund ihrer hohen interdiskursiven Potenz treffen die Psycho Movies nicht nur Aussagen zum Bild der psychischen Störung, sondern auch und maßgeblich zu den an den Störungsbegriff gebundenen diskursiven Kontexten. Besonders interessant ist hier, dass eine Vielzahl von Normalitätskonstruktionen, die an sich unabhängig vom Störungsbegriff verstanden werden können, in den Psycho Movies immer nahtloser und selbstverständlicher an das medialisierte Bild der psychischen Störung angeschlossen werden. So gesehen funktioniert der Begriff psychischer Störung im Spielfilm als eine medial normalisierte Abweichungskategorie, durch die, in gewisser Weise paradox, Normalitätsgrenzen innerhalb der angrenzenden Diskurse befestigt werden können. Die Möglichkeit dieser diskursiven Strategie macht den Störungsbegriff so attraktiv, und die entsprechende Funktion kann er nur dadurch erfüllen, dass er von lebensweltlichen Referenzebenen weitgehend abgekoppelt wird.

Unterzieht man die Psycho Movies einem aufklärerischen Anspruch, so stellt sich die Frage, wie angesichts der umfassenden filmischen Normalisierung der psychischen Störung überhaupt noch kritische Perspektiven vermittelt werden können. Die Vorstellung, dass es normal sein kann, psychisch krank zu sein, transportiert an sich noch keine kritische Aussage. Vielmehr gilt es für kritische Projekte, die gesellschaftlichen Dimensionen der Abweichung aufzuzeigen – und die symbolische Normalisierung der Abweichung verschleiert diese gesellschaftlichen Dimensionen tendenziell. Das Bild der psychischen Abweichung kritisch zu bearbeiten stellt für den Spielfilm somit eine hohe Herausforderung dar, denn hinter die cineastisch nachhaltig durchgeführte symbolische Normalisierung der Abweichung kann er nicht wieder zurück. Welche Optionen können also für eine kritische Funktion der Psycho Movies formuliert werden?

Spielfilme können versuchen, sich von den etablierten Codes der psychischen Störung zu lösen, um möglichst realitätsnah auf die Ebene gesellschaftlicher Umstände psychischer Abweichung zu gelangen. Dies stellt allerdings ein schwieriges Projekt dar, da die Codes des Wahnsinns nicht nur auf Seiten des Encoding, sondern auch in die diskursiv determinierten Möglichkeiten der Rezeption eingeschrieben sind. Sehgewohnheiten müssten verletzt bzw. unterlaufen werden, und es bleibt das grundlegende Problem, dass die ästhetische Bearbeitung des Themas immer auf Codes und Verfremdungen der

Wirklichkeit angewiesen ist – schon alleine wegen der prinzipiellen Diskrepanz zwischen den Ebenen der Repräsentation und der Referenz.

Der Anspruch nach Realismus ist stets nur bedingt einlösbar. Von daher können Spielfilme die Codes der psychischen Störung auf der einen Seite benutzen, diese aber auch so mit anderen Codes brechen, dass der Blick gleichermaßen aus alltagsdiskursiven und klinischen wie auch aus filmischen Dispositiven herausgelöst wird. Filme wie *DAS WEISSE RAUSCHEN* führen diese Strategie beispielsweise vor, indem ästhetische Grenzüberschreitungen Reflexionsräume öffnen, die gleichzeitig narrativ an eine realitätsnahe Betrachtungsebene der gesellschaftlichen Bedingungen psychischer Abweichung bzw. Normalität rückgebunden werden.

Eine weitere interessante Möglichkeit kritischer Psycho Movies besteht darin, die Codes des Wahnsinns filmimmanent zu dekonstruieren. Das heißt, die Codes können selbst zum Thema der Filme werden, um eine reflexive Ebene herzustellen, auf der die über Störungskategorien vermittelte Medialisierung von Normalitätskriterien begriffen und entsprechende diskursive Strategien nachvollzogen werden können.

Angesichts der dargelegten medialen Normalisierung des Störungsbegriffs und der damit verbundenen ideologischen Probleme kann zusammenfassend die These formuliert werden, dass die Chance kritischer Psycho Movies darin liegt, den Begriff der psychischen Störung zu denormalisieren – sei es dadurch, den Begriff der psychischen Abweichung im Sinne eines ‚gelebten gesellschaftlichen Widerspruchs‘ auf der Ebene seiner realen Bedingungen sowie Konsequenzen in den Blick zu nehmen, oder sei es durch die Dekonstruktion der medialen Codes.

Überlegungen für kritische Filmprojekte wären an dieser Stelle durchaus interessant, doch das Ziel der vorliegenden sozialwissenschaftlichen Untersuchung liegt darin, das diskursive Feld der Psycho Movies für weiterführende Forschungsfragen aufzubereiten. Die Filme wurden auf ihre sozialpsychologisch relevanten Aussagenhorizonte hin befragt und in diesem Sinne auf einer Landkarte kultureller Bedeutungen angeordnet. Diese Landkarte ist selbstverständlich nur eine von vielen möglichen, denn Diskursanalyse ist ein beweglicher, un abgeschlossener Vorgang, der die Heterogenität seiner Gegenstände im Ergebnis der Untersuchung widerspiegelt. Die erarbeitete Landkarte kann als eine Basis für weiterführende Feinanalysen bestimmter Spielfilme und bestimmter sozialwissenschaftlicher Gegenstände verwendet werden. Besonders interessant erscheinen beispielsweise Fragen zum Geschlechterverhältnis oder zu den Themen Interkulturalität und Migration. Zu untersuchen wäre hier, wie die filmische Verwendung der Störungskategorie in diese spezifischen und gleichzeitig gesellschaftlich hoch signifikanten Normalitätsdiskurse eingreift und welche Lesarten dabei produziert werden.

Die hier entwickelte Landkarte teilt die Psycho Movies entlang verschiedener diskursiver Stränge ein und ordnet sie in gewisser Weise nach ihrer diskursiven Nähe. Vergleiche finden dabei vor allem innerhalb der jeweiligen Diskursstränge statt. Interessant wäre nun, auch Vergleiche zwischen Filmen herzustellen, die (auf dieser Landkarte) diskursiv relativ weit voneinander entfernt liegen. Es ginge darum, zu untersuchen, welche diskursiven Spannungsverhältnisse sich ergeben, wenn so unterschiedliche Filme wie *EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST*, *DER STADTNEUROTIKER* oder *PSYCHO* in einen direkten Vergleich gesetzt werden. Für solch ein Forschungsprojekt würde sich allerdings ein anderer methodischer Zugang als der der vorliegenden

Arbeit eignen. Die überwiegend auf werkimmanente Analysen und Rezensionen gestützte Diskursanalyse würde letztlich immer wieder zum Versuch einer Systematisierung sowie dem Nachvollzug von Diskurslinien zurückkehren, und die Spannungen zwischen den jeweiligen Diskurssegmenten würden das Konzept der ‚kompetenten Betrachterin‘ überstrapazieren. Es käme vermutlich zu einer Glättung diskursiver Spannungsverhältnisse, denn die einzige Chance der Validierung liegt hier im systematischen Nachvollzug diskursiver Anschlüsse – und dadurch werden theoretische Verbindungen hergestellt, übergeordnete Kategorien ins Spiel gebracht und kohärente Perspektiven aufgebaut. Die Spannung zwischen den jeweiligen Filmen würde durch diese Art der theoriegeleiteten Aufbereitung eher reduziert als geschärft. Um die Spannungsverhältnisse der verschiedenen Diskurssegmente zu untersuchen, gilt es den Bruchlinien im Rezeptionsvorgang einen methodischen Ort zu geben, der diesen auch gerecht wird. Von daher erscheint es geeigneter für eine vergleichende Analyse ausgewählter Psycho Movies, die in besonderen Spannungsverhältnissen stehen, den Forschungsschwerpunkt auf die Seite des Decoding zu legen. Denkbar wäre es, mit Methoden der qualitativen Sozialforschung Wirkungsanalysen zu den jeweiligen Filmen durchzuführen und die damit gewonnenen Daten auf Gemeinsamkeiten, Diskrepanzen und Kontingenzen hin zu analysieren. Man könnte untersuchen, wie ZuschauerInnen die Filme erzählen und dabei u.a. mit Hilfe der Positioning-Theory (vgl. Harré 1999) spezifische Subjektpositionen herausarbeiten. Zur Veranschaulichung der Idee solcher Vergleichsmöglichkeiten sei kurz nachfolgende Skizze erläutert:

Psychiatrie	Psychotherapie	Familie	Krieg	Psychopathen	Identitätsarbeit
KUCKUCKS-NEST	GEHEIMNISSE EINER SEELE	ORDINARY PEOPLE	FULL METAL JACKETT	PSYCHO	BUTCHER BOY
	SPELLBOUND	FALLING DOWN	TAXI DRIVER	HALLOWEEN	WIE IN EINEM SPIEGEL
FRANCES	STADT-NEUROTIKER	SHINING	DEER HUNTER	TOTMACHER	
GIRL INTERRUPTED		ANGEL BABY	APOKALYPSE NOW	NATURAL BORN KILLERS	BAD BOY BUBBY
DON JUAN DEMARCO				SCHWEIGEN DER LÄMMER	BESSER GEHT'S NICHT
	REINE NERVENSACHE				DAS WEISSE RAUSCHEN

Die Filme sind vertikal nach Diskurssträngen geordnet, dazwischen sind Querverbindungen eingezeichnet, die diskursive Spannungsverhältnisse repräsentieren. Man könnte ZuschauerInnen nun beispielsweise danach fragen,

in welcher Weise sich DON JUAN DEMARCO und DER TOTMACHER ähneln. Der Unterschied zwischen diesen beiden Film-Protagonisten dürfte spontan klar sein – handelt es sich doch einerseits um einen lebensfrohen, bezaubernden Liebhaber und andererseits um einen schrecklichen, gequälten Mörder. Doch die Werkanalyse macht bereits auch gemeinsame Konstruktionsprinzipien der beiden Figuren deutlich. Beide Protagonisten setzen sich mit ihren psychiatrischen Gutachtern auseinander und müssen die Motive ihres Handelns offenbaren. Im thematischen Zentrum beider Filme steht die subjektive Konstruktion von Wirklichkeit, und diese gilt es moralisch zu bewerten. Beide Wirklichkeitskonstruktionen werden dabei als abweichende Subjektivität in die Filme eingeführt – Don Juans Wirklichkeit ist insofern auffällig, als sie in den Gegenstandsbereich psychiatrischer Klassifikation fällt, und die Wirklichkeit des Totmachers übersteigt die Grenzen der Normalität aufgrund ihrer Abgründigkeit. Auf andere Weise könnte man weiterhin die Figur des Mr. Vitti (REINE NERVENsache) mit Hannibal Lecter (SCHWEIGEN DER LÄMMER) vergleichen. Beide sind psychisch krank und kriminell, beide stellen auf ihre Art attraktive Charaktere dar, und beide befinden sich in äußerst erfolgreichen Filmen.

Da die Kontrastierung von zwei Filmen unter Umständen zu dichotomen Sichtweisen und schematischen Kategorisierungen führen könnte, wäre auch denkbar, nicht nur zwei, sondern ein Sample aus mehreren Filmen zu vergleichen, um den Horizont des Filmerlebens aufzulockern. Man könnte hierbei auch bestimmte Filme als Bezugsfilme wählen oder von den ZuschauerInnen bestimmen lassen und beispielsweise danach fragen, wie sich ANGEL BABY den ZuschauerInnen darstellt, wenn sie die ProtagonistInnen Harry und Kate in eine imaginäre Beziehung zu Susanna (GIRL INTERRUPTED), Lukas (DAS WEISSE RAUSCHEN) und Bubby (BAD BOY BUBBY) setzen.

Der Vergleich von Psycho Movies könnte offen gestaltet oder auch auf die Untersuchung bestimmter sozialwissenschaftlicher Fragestellungen ausgerichtet werden. Interessant erscheinen hierbei vor allem Fragen zum Erleben der Psycho Movies in Bezug auf spezifische Alltagsvorstellungen zum Begriff der psychischen Störungen, Verständnisweisen des klinischen Diskurses oder Erfahrungen mit der Psychiatrie.

Die Idee des Vergleichs von Psycho Movies, die in besonderen diskursiven Spannungsverhältnissen stehen, könnte dazu dienen, die Reichweite der Filme und die Modi ihrer diskursiven Aneignung genauer zu erforschen. Unabhängig davon könnten solche Vergleiche der Rezeption durch ZuschauerInnen auch zu Lehrzwecken eingesetzt werden – nicht um Störungsbilder anhand von Filmen zu erklären, sondern um einen konstruktivistischen Zugang zum Begriff der psychischen Störung zu vermitteln und um dabei die Bedeutung von Diskursen für die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit als solcher nachvollziehbar zu machen.