

ist hier gerade, wie weit die Psychoanalyse in einem gesellschaftlich dekontextualisierten Bedeutungsraum als ein etabliertes Genrelement tragen kann.

Mit Hitchcock und bedeutenden Hollywood-Filmen, wie beispielsweise den oben genannten, ist die Psychoanalyse im Filmdiskurs und dadurch auch in einem allgemeinen kulturellen Diskurs repräsentiert. Einen nächsten logischen Schritt in der Geschichte des Psychoanalyse-Films ging nun Woody Allen. Er repräsentierte in seinen Filmen die Repräsentation der Psychoanalyse selbst. Er machte den Psychoanalyse-Film reflexiv und thematisierte beispielsweise in *DER STADTNEUROTIKER* (USA 1977) einen kulturell-gesellschaftlichen Ort der Psychoanalyse. Damit löst er das Genre des Psychoanalyse-Films von den übergeordneten Genres des Thrillers und Melodrams ab. Er führte den Psychoanalyse-Film ins Genre des gesellschafts- bzw. kulturkritischen Filmes.

5.3 Der Psychoanalyse-Film als Reflexion von Gesellschaft und Kultur

DER STADTNEUROTIKER

Woody Allens Widerspruch im Subjekt

Die Psychoanalyse ist spätestens nach Hitchcocks *MARNIE* im Laufe der 60er Jahre nicht zuletzt durch das Kino im öffentlichen Bewusstsein, d.h. in einem übergeordneten kulturellen Diskurs der US-amerikanischen und europäischen Gesellschaft angekommen. Es ist der Diskurs eines sich verändernden Bürgertums im Zuge der Flexibilisierung von Lebensweisen und der Diskursivierung eines pluralisierten Identitätsbegriffs. Woody Allen ist die Ikone eines auf diese gesellschaftlichen Vorgänge abzielenden Genre-Kinos – mit seinen Figuren, die zwischen dem Bild sich selbst thematisierender trauriger Anti-Helden und kreativer Individuen kippen. Auf den Höhepunkt brachte Allen dieses Thema variabler Subjektivität mit seinem Film *ZELIG* (USA 1983), in dem er ein soziales Chamäleon spielt (vgl. Boggs & Pollard 2003, S.142f.). Allen inszeniert mit seinen Filmen Begriffe reflexiver Subjektivität und gesellschaftlicher Entfremdung. Die Psychoanalyse spielt dabei eine prominente, wiederkehrende und im kulturellen sowie fachlichen Diskurs gleichermaßen gut fundierte Rolle. In *ANOTHER WOMAN* (USA 1988) steht beispielsweise das hautnahe Miterleben eines realitätsnah gehaltenen psychoanalytischen Therapieprozesses durch eine in der Nebenwohnung arbeitende Philosophieprofessorin im Zentrum. Besonders interessant an Allens Filmen ist, dass in ihnen die Psychoanalyse als reflektierende soziale Praxis und als kultureller Gegenstand jener Reflexion gleichermaßen wirkt. Durchgängig wird die Psychoanalyse in engem Zusammenhang mit einem explizit verhandelten Bild von der Gesellschaft in Szene gesetzt. Dabei setzt Allen die Bilder von Gesellschaft und Individuum in ein widersprüchliches Verhältnis.



Abb. 50: ZELIG 1983

„Die Psychoanalyse wird dabei das wichtigste Vehikel der Propagierung einer psychologischen Kultur, die, wie sich zeigen wird, in die noch kaum vermessenen Gefilde der ‚Therapie für die Normalen‘ weist, jenseits der Trennungslinie zwischen dem Normalen und dem Pathologischen.“ (Robert Castel 1981, zit. n. Link 1999a, S.153)



Abb. 51: DER STADTNEUROTIKER

Im Bereich der Psychotherapie ist ein grundlegender gesellschaftlicher Widerspruch der zwischen den Momenten von Hilfe und sozialer Kontrolle. Im Sub-Genre des gesellschaftskritischen Psychotherapiefilms ist dieser Widerspruch in der Regel zugunsten einer Reduktion auf den Kontrollaspekt aufgelöst. In entsprechenden Filmen (vgl. DIE EROBERUNG DER MITTE, BRD 1994; DIE TOTALE THERAPIE, BRD 1998) werden Bilder von befreiten, heroisch ausbrechenden Helden denen von vollständig unterworfenen und in Gewalt untergehenden Individuen entgegengestellt. In Allens Filmen finden die gesellschaftlichen Widersprüche jedoch vielschichtiger, ambivalenter und tiefer im Individuum statt. Allen leuchtet das Innere der Individuums aus – und das im Kontext gesellschaftlicher Widersprüche. Damit verweist er auch auf die abstraktere DiskursEbene eines gesellschaftlich veränderten Subjektbegriffs – den des reflexiven Subjekts. In DER STADTNEUROTIKER (USA 1977, Original: ANNIE HALL) ist dieser Subjektbegriff in Gestalt des grübelnden, erklärenden, stauenden und kreativ aktiven Komikers Alvy Singer in Szene gesetzt. Alvy Singer trägt dabei auch autobiographische Merkmale des Regisseurs, Autors und Hauptdarstellers Woody Allen.

Im ersten Bild des Films ist Alvy Singer im close shot zu sehen. Er spricht zur Kamera – schnell, engagiert, gebildet und selbstoffenbarnd. Er spricht vom „Witz und seinen Beziehungen zum Unbewussten“, also von Psychoanalyse, von seiner „Einstellung zu Frauen“, also von Beziehung und Intellekt, vom Alter, von seiner Lebenskrise, vom Sozialismus, von seinem Charakter, von möglicher psychischer Beschädigung und zuletzt von Brooklyn und dem Zweiten Weltkrieg, also von Gesellschaft. Individuum und Gesellschaft sind in dieser Auftaktrede des Stadtneurotikers programmatisch in ein reflexives und zumindest latent negatives Verhältnis gesetzt. Den Begriff eines Widerspruchs im Subjekt führt er in der ersten Szene während eines Monologs mit folgendem Witz ein:

„Ich möchte nie einem Club angehören, der Leute wie mich als Mitglied aufnimmt.“ (Allen 1981, S.9)

Diese formal negative Konstruktion von Identität führt Alvy Singer öffentlich während eines Fernsehinterviews aus. Er ist ein renommierter und beliebter Komiker. Seine Karriere erklärt er im Interview u.a. mit seiner Erfahrung, beim Militär als untauglich ausgemustert worden zu sein. Er widerspricht einem gesellschaftlich breit getragenen Heldenbild: dem des leistungsfähigen Soldaten.

„Übrigens nahmen sie mich beim Militär nicht. Ich wurde - ich finde das interessant - ich wurde äh [...] ich wurde als AGV eingestuft. [...] Im Kriegsfall bin ich ‚Als Geisel verwendungsfähig‘.“ (ebd. S.17)

Mit dem Bild eines neuen Anti-Helden errang Woody Allen weitreichenden Ruhm. DER STADTNEUROTIKER erhielt vier Oscars, und er gilt dabei als kein Mainstream-Film (Steiner & Habel 1999; S.280). Diese ungewöhnliche Leistung wird in der Filmrezeption Allens Geschick zugeschrieben, wesentliche Merkmale des Lebensgefühls einer breiten kulturbürgerlichen Schicht gleichermaßen kritisch und unterhaltsam einzufangen. Sein preisgekrönter Film gilt als eine Erzählung über die „Absurditäten der amerikanischen Kulturszene“ und „Grenzfragen der Metaphysik“ (Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998). Im Zentrum steht dabei die Geschichte des „intellektuellen Clowns“ (ebd.) Alvy: ein 40-jähriger, in New York lebender Komiker, der seine vergangene „Beziehungskiste“ überdenkt.

Reflexive Authentizität und Psychoanalyse als Kulturphänomen

Allen gelingt es, gesellschaftliche Absurditäten anhand einer Erzählung zu thematisieren, in deren Zentrum die Innenseite eines Individuums, also eine psychologische Perspektive steht, indem er das handelnde Individuum in einem Widerspruch verfangen inszeniert. Der Widerspruch besteht darin, dass der Protagonist einem durchgängig formulierten Anspruch nach Authentizität folgt und diesen Anspruch gleichzeitig reflexiv untermauert – also im Prinzip dadurch wiederum in Frage stellt. Alvy Singer, der Protagonist, ist damit offensichtlich zum Scheitern verurteilt.

Alvy resümiert über seine vergangene Beziehung mit Annie Hall. Getragen von einem Innermonolog sind Retrospektiven der Liebesbeziehung, Alvy als Komiker, als Kind, als Jugendlicher und als Patient in einer psychoanalytischen Behandlung zu sehen. Er reflektiert in der Therapie seine Kindheit und setzt die psychoanalytische Theorie dabei in ein zu den gesellschaftlichen Umständen seiner Biographie widersprüchliches Verhältnis. Während Alvy als Kind im Hause seiner Eltern im Bett liegt und eine Achterbahn über das Haus donnert, referiert er:

„Mein Psychoanalytiker meint, ich hau hier mit meinen Kindheitserinnerungen auf den Putz - aber, großer Schwur: ich bin aufgewachsen unter einer Achterbahn in Coney Island, in Brooklyn.“ (Allen 1981, S.12)

Dann ist Alvy das erste Mal mit Annie zu sehen. Alvy erwartet sie vor einem Kino. Sie kommt zu spät und hat Kopfschmerzen. Beide streiten. Er kann nicht mehr mit ihr ins Kino gehen, weil die Vorstellung schon begonnen hat. Er erklärt ihr, dass er da „einfach anal“ sei. Danach langweilen sie sich auf einer Intellektuellen-Party. Annie erzählt, dass sie „nicht bei der Therapie“ war. Nachdem die Begriffe von Identität, Beziehung, Kultur und Psychoanalyse in die Handlung eingeführt sind, wird der Beginn von Alvys und Annies Beziehung gezeigt. Beim Tennis-Mixed-Doppel lernen sie sich kennen. Nach dem Spiel nimmt Annie Alvy mit nach Hause. Alvy kann nicht lange bleiben, weil er einen Termin bei seinem Therapeuten hat. Er nennt als Grund für die

Therapie seine psychische Störung, nicht öffentlich duschen zu können. Annie lacht. Trotz des Termins beim Therapeuten ist allerdings genügend Zeit, um während eines intellektuellen Smalltalk-Geplänkels auf (einer als Untertitel eingeblendeten) Subtextebene ersten sexuellen Kontakt aufzunehmen. Sie verabreden sich und gehen nach diesem Abend das erste Mal miteinander ins Bett.



„Ich hoffe, er ist keine Niete, wie alle anderen!“

Abb. 52 -
intellektueller Smalltalk

„Ich möchte mal wissen, wie sie nackt aussieht.“

Bei ihrem Date kommt Alvy die Neigung zur psychologischen Erklärung seiner Selbst auch wieder zugute. Er gewinnt noch vor dem Essen in einer Snack-Bar einen Kuss von Annie, indem er ihr Folgendes erklärt:

Alvy: So, und jetzt hören Sie mir mal kurz zu!

Annie: Was ist denn los?

Alvy: Geben Sie mir einen Kuss! [...]

Annie: Hm - ja ...

Alvy: Und ...und (...) äh: dann ist alles so gespannt, wissen Sie, weil wir uns bisher noch nie geküsst haben, und ich weiß auch nie, wann ich den richtigen Schritt tue oder so. Also küssen wir uns jetzt, dann haben wir's hinter uns - und dann gehen wir essen, einverstanden?

Annie: Naja - dann ...

Alvy: Und dann verdauen wir auch noch das Essen besser.

Annie: Okay.

Alvy: Okay? (Sie küssen sich.)

Annie: So.

Alvy: Ja, und jetzt können wir gut verdauen! (Allen 1981, S.65)

Sie gehen ins Bett und sind jetzt ein Liebespaar. Er findet sie „wunderbar polymorph pervers“. Sie lacht und sagt zu ihm „Ich mag dich.“ Beim gemeinsamen Besuch einer Buchhandlung, also in Alvys kultureller und identitätsstiftender Domäne, zeichnet er ihr sein grundlegendstes Bild vom menschlichen Schicksal. Er erklärt ihr seinen Pessimismus und ein Bild vom Subjekt, das wiederum einen Widerspruch beinhaltet:

„Im wirklichen Leben bin ich nämlich ein ziemlicher Pessimist, das solltest du wissen über mich, wenn wir schon zusammen ausgehen. Für mich zerfällt das Leben in zwei Teile: ins Entsetzliche und ins Elende. (...) Das sind zwei Kategorien. (...) Es ist so, die (...) das Entsetzliche wäre (...) ach, was weiß ich (...) das wären unheilbare Fälle, ja? (...) Ich meine Blinde, Krüppel (...) Ich habe keine Ahnung, wie die mit dem Leben zurande kommen. Ich finde das erstaunlich. (...) Und, verstehst du, das Elende sind dann alle anderen. Das ist es, das ist alles.“ (Alvy in Allen 1981, S.68)

Die an diese Kategorienunterscheidung anschließende Pointe ist in der deutschen Filmübersetzung dann noch sprachlich zugespitzt, indem das Wort „elend“ durch „unglücklich“ ersetzt wird:

„Ja, und also wenn man so durchs Leben geht, dann sollte man also dankbar sein, wenn man unglücklich ist, weil man dann eigentlich - Glück gehabt hat.“ (Alvy - Synchrontext)

DER STADTNEUROTIKER handelt genauso wie die bisherigen melodramatischen Vorgänger des Psychoanalyse-Films von einer Liebesbeziehung. Aber im Unterschied zu den etablierten Filmen ist diese Liebesbeziehung hier irgendwie anders: Sie ist reflexiv und zu ihren gesellschaftlichen Bedingungen ins Verhältnis gesetzt. Die Psychoanalyse spielt über ihre Funktion als Machtmittel hinaus vor allem die Rolle eines identitätsstiftenden, kognitiven und kulturellen Mediums der Beziehung. Damit spiegelt DER STADTNEUROTIKER auch die Veränderung des psychoanalytischen Diskurses in Richtung Objektbeziehungstheorie und Ich-Psychologie wider. Über die genretypischen Bilder von Träumen, Symptomen und Fantasien hinaus werden Vorstellungen zur „Zerbrechlichkeit des Selbst“, „Bildung des Selbst“, „Suche nach Kohäsion des Selbst“ (vgl. Zeul 1994, S.992) und Sehnsucht nach Authentizität thematisiert.

Das Streben nach Kohäsion und Authentizität wird innerhalb der Beziehung von Alvy und Annie inszeniert. Dabei geht es maßgeblich um das Aushandeln von Nähe und Distanz – und es entspinnen sich die ersten Konflikte zwischen den beiden. Annie zieht zu Alvy, obwohl dieser zunächst seine Wohnung lieber für sich alleine behalten will. Im Gegenzug beschwert er sich darüber, Annie als zu abwesend zu erleben, wenn sie vor dem Sex Marihuana raucht. Er nimmt ihr den Joint weg, will mit ihr schlafen und besteht auf einem Anspruch nach Authentizität. Er erklärt Annie:

„... du bist irgendwie abwesend. [...] Ich weiß auch nicht, aber du scheinst so distanziert. [...] das bringt's nicht. Ich will das - Ganze. [...] Schau, mir macht es alles kaputt, wenn du dein Gras hast (räuspert sich) weil - na ja, ich bin Komiker (...) und wenn ich einen Lacher von jemandem kriege, der high ist, dann zählt das nicht. Weil, na ja, die lachen sowieso die ganze Zeit.“ (Allen 1981, S.77f.)

Nachdem die Psychoanalyse sowie der Konflikt zwischen Alvy und Annie in der Handlung narrativ verankert sind, wird dieser Konflikt schließlich auf einer speziellen Bühne inszeniert: Alvy und Annie sind gleichzeitig auf geteilter Leinwand in ihren jeweiligen Therapiesitzungen zu sehen: links Annie, sitzend, rechts Alvy, liegend. Ihr Verhältnis von Nähe und Distanz handeln sie also auch reflektierend im psychoanalytischen Setting aus. Damit ist die Psychoanalyse insbesondere als sprachliches Beziehungs-Medium und somit auch als kulturelles Medium inszeniert.

Alvy und Annie beschwerten sich beide gleichzeitig, dass sie schon lange keinen Spaß mehr miteinander haben, und beider AnalytikerInnen Fragen danach, wie oft sie derzeit miteinander schlafen. Beide geben „dreimal die Woche“ an. Annie findet das allerdings zu oft und Alvy zu wenig. Annie erklärt ihrer Analytikerin, dass sie von der Therapie profitiere, weil sie nun ihre „eigenen Gefühle“ und ihr Recht auf Selbstbehauptung stärker wahrnehme. Alvy ist frustriert, weil er Annies Therapiesitzungen bezahlt. Annie berichtet,

dass sie deswegen Schuldgefühle hat. Alvy erklärt: „Ihre Fortschritte verunmöglichen meine Fortschritte.“ Annie findet, dass sie es „so oder so verkehrt“ macht (Allen 1981, S.120f.). In welchem Verhältnis werden Annie und Alvy hier inszeniert? Klar ist aufgrund des Therapiekontextes, dass die ZuschauerIn einen Einblick in beider Neurosen bekommt. Zudem ist auch klar, dass hier wie im ganzen Film auch ein Geschlechterverhältnis thematisiert wird. Da Allen die Sozialcharaktere Annie und Alvy über den ganzen Film dekonstruiert, stellt sich weiterhin die Frage, wie er den Unterschied der Geschlechter bzw. die gesellschaftliche Repräsentation des Geschlechterverhältnisses bearbeitet. Die feministische Filmwissenschaftlerin *Constance Penley* behauptet hier, dass Allen in seiner Dekonstruktionsarbeit nur eine Art der sexuellen Differenz übrig lasse: die zwischen „männlicher Neurose“



Abb. 53: Annie und Alvy in Simultan-Analyse

und „weiblicher Neurose“. D.h., er inszeniert die Konstruktion des Geschlechterverhältnisses im Medium der Psychoanalyse. Damit stellt er die Psychoanalyse auch auf dieser thematischen Ebene als grundlegendes kulturelles, gesellschaftliches Phänomen dar. Alvy wird klischeehaft als männlicher, narzisstischer und Annie als weiblicher, hysterischer Charaktertyp dargestellt.

„The death of eroticism in current filmmaking is pointed up by Woody Allen’s success in providing the paradigm of the only kind of sexual difference we have left: the incompatibility of the man’s neuroses with the woman’s neuroses.“ (Penley 1989, S.134)

Vor diesem Hintergrund ihrer unterschiedlichen neurotischen Verortung im kulturellen Feld der US-Gesellschaft reisen Annie und Alvy nun mit ihrem gemeinsamen Freund Rob nach Kalifornien, ins Land des übersteigerten Kultur-Mainstream, dort, wo sie „ihren Müll nicht wegschmeißen“, sondern „Fernseh-Shows draus machen“ (Alvy in Allen 1981, S.126). In den kommenden Szenen wird die Psychoanalyse noch deutlicher und zugespitzter im Feld sozialer Konvention, also kulturell und auch ökonomisch dargestellt.



Abb. 54,55: In Kalifornien

Alvy soll in Kalifornien einen Fernsehpreis überreichen. Ihm wird übel, und er somatisiert – solange, bis er, Annie und Rob auf eine Party fahren. Die Party findet in einer sonnendurchfluteten Villa statt. Licht und Raum unter Kaliforniens Himmel gegenüber dem Regenwetter und der Enge von New York ist eines der zentralsten Gesprächsthemen. Durch beiläufige Gesprächsfetzen männlicher Partyteilnehmer wird auch sogleich die Psychoanalyse wieder thematisiert. Es geht um Termine, Konzepte und Geld.

- Don: Okay, du machst'n Termin mit ihm, ich mach'n Termin mit dir, wenn du'n Termin mit Freddy machst.
- Al: Ich hab schon 'nen Termin mit Freddy gehabt. Und Freddy hatte einen Termin mit Charlie. Jetzt musst du einen Termin mit ihm machen.
- Don: Alle guten Termine sind schon gelaufen. (Alle guten Psychiater sind besetzt. (...)) Der Mann besitzt nicht nur eine gut gehende Praxis. Er hat auch Praxis. (Synchronertext)
- Mann: Im Augenblick ist es nur ein Einzelfall, aber ich schätze, ich kann das Geld auftreiben, um ein Konzept daraus zu machen (...) und es später zu einer Idee entwickeln. (Allen 1981, S.131-138)

Dieses oberflächliche Geplänkel der Partygäste über Psychotherapie veranschaulicht bzw. entlarvt in besonders deutlicher und komischer Weise den gesellschaftlichen Effekt einer salonfähig gewordenen, vom Kulturbürgertum angeeigneten und sinnentleerten Psychoanalyse – so wie sie schon *Adorno* zur Zeit des sich gerade etablierenden Psychoanalyse-Films diagnostiziert hat.

„Seitdem mit Hilfe des Films [...] die Tiefenpsychologie in die letzten Löcher dringt, wird den Menschen auch die letzte Möglichkeit der Erfahrung ihrer selbst von der organisierten Kultur abgeschnitten. [...] Anstatt die Arbeit der Selbstbesinnung zu leisten, erwerben die Belehrten die Fähigkeit, alle Triebkonflikte unter Begriffen wie Minderwertigkeitskomplex, Mutterbindung, extrovertiert und introvertiert zu subsumieren, von denen sie im Grunde sich gar nicht erreichen lassen. [...] Dadurch verlieren die Konflikte das Drohende. Sie werden akzeptiert; keineswegs aber geheilt, sondern bloß in die Oberfläche des genormten Lebens als unumgängliches Bestandsstück hineinmontiert. [...] Das letzte großkonzipierte Theorem der bürgerlichen Selbstkritik ist zu einem Mittel geworden, die bürgerliche Selbstentfremdung in ihrer letzten Phase zur absoluten zu machen.“ (Adorno 1989, S.78f. Orig. 1944)

„Stachel“ Freud ist zum Party-Hit und Psychotherapie zum Breitensport geworden. Genau mit diesem Effekt setzt sich Allen im *STADTNEUROTIKER* auseinander, indem er ihn ästhetisch auf die Spitze treibt. Der Held der Handlung wird einerseits als tragische und hinsichtlich des kritisierten Kultureffekts prototypische, andererseits als distanziert reflektierende, gegenüber dem Psychorummel widerständige Figur konzipiert.

Auf der von jeglichem sozialem oder intellektuellem Tiefgang entfremdeten und – gemessen an Alvys Anspruch nach Authentizität – vollständig versagenden Partygesellschaft wird Alvy von einer attraktiven jungen Frau angesprochen:

- Frau: Sie sind doch Alvy Singer. Machen Sie sensitives Training?
- Alvy: Ach nein, so etwas würde ich nie tun.
- Frau: Wieso, was haben Sie dagegen?
- Alvy: [...] Ich bin hergekommen, damit ich 'n bisschen Schocktherapie mitkriege, aber dann gab's 'ne Energiekrise. (Synchronertext)

Annie amüsiert sich im Kreise der heiteren Partyvögel. Alvy ist völlig genervt. Auf dem Rückflug beschließen daraufhin beide, begleitet von einem ihre unterschiedlichen Erlebensweisen reflektierenden Innermonolog, sich zu trennen. In New York angekommen, ziehen sie auseinander. In der Kalifornien-Sequenz ist die Inszenierung des Zusammenhangs zwischen Kultur, Psychoanalyse-Diskurs, individueller Reflexion und Ideologie zum Höhepunkt gekommen. Die Trennung zwischen Alvy und Annie markiert dabei als soziale Praxis den gesellschaftlichen Widerspruch der inszenierten Kulturphänomene. Die Beziehung ist gescheitert, und nach diesem letzten Wendepunkt der Handlung kommt der Schluss des Filmes. Nun stellt sich die Frage, zu welcher Lösung der Film angesichts des Themas eines gesellschaftlich widersprüchlichen Anspruchs nach Authentizität kommt. Welche Koordinaten zwischen den Begriffen von Normalität, Abweichung und reflexivem Subjekt wird er am Schluss stehen lassen?

Kunst als der mögliche Ort authentischer Subjektivität

Alvy vermisst nach der Trennung Annie, die nach Los Angeles gezogen und nun mit einem kalifornischen Plattenproduzenten zusammen ist. Er fliegt zu ihr, will sie zurückgewinnen und macht ihr einen Heiratsantrag, aber Annie will nicht. Sie setzen sich ein letztes Mal auseinander, und genau diese Auseinandersetzung kommt in der letzten Filmsequenz nochmal vor – als Bühnenstück. Zu sehen sind zwei Schauspieler, die einen Dialog einüben, und Alvy führt die Regie:



Abb. 56: Alvy führt Regie

Mann: Du bist ein denkendes Individuum. Wie kannst du dann mit diesem Lebensstil sympathisieren?

Frau: Was ist denn so großartig an New York? Ist doch eine sterbende Stadt!“ [...] Alvy, du bist total unfähig, das Leben zu genießen. Du bist wie New York. Du bist selbst eine Insel.

Mann: Okay, wenn das alles ist, was dir einfällt, nach allem, was wir miteinander durchgewalkt haben, dann ist es wirklich das Beste, wenn wir uns Ade sagen. Ein für allemal! Schon komisch, weißt du, nach all den, eh, all den ernsthaften Gesprächen und leidenschaftlichen Augenblicken – daß es hier enden muß. In einem Vegetarier-Restaurant am Sunset-Boulevard. Goodbye, Sunny.

Der Mann will gehen. Die Frau springt auf, geht ihm nach und legt die Arme um seinen Hals: „Warte! Ich komme mit! Ich liebe dich!“ Sie umarmen und küssen sich. (Allen 1981, S.152ff.)

Auf dem Regiestuhl sitzend und die Szene beobachtend, resümiert Alvy nun im close shot, während retrospektiv einige Schlüsselszenen seiner Beziehung zu Annie vorüberziehen.

„Tja nun, was wollen Sie? Es war mein erstes Stück. Und klar, in der Kunst ist man ja immer darauf aus, die Dinge zu einem perfekten Finale zu lotsen, weil äh, weil's im Leben furchtbar schwer ist.“ (Alvy ebd.)

Auf einer ästhetischen Ebene reinszeniert Alvy seine Beziehung zu Annie, und er konstruiert sie dort neu – so wie sie real nicht möglich war. Gleichzeitig beschreibt er aber im Innermonolog auch, wie es zwischen ihm und Annie wirklich weiterging: Sie trafen sich noch einmal in einem Cafe und sprachen freundschaftlich zugewandt über ihre gemeinsame Vergangenheit. Frei nach Adorno könnte man hier sagen, dass Alvys ästhetische Verarbeitung der Trennung von Annie die reale Versöhnung mit ihr ermöglicht. Die ästhetische Form, die Alvy wählt, ist die Komik. Zum einen ist es komisch zu sehen, wie hartnäckig Alvy seinen reflexiv-distanzierten Umgang mit seinen Gefühlen zu Annie über die Trennung hinaus in einer gleichzeitig konstruktiven Weise weiterführt: Er macht aus der schmerzlichen Beziehungserfahrung einfach ein Bühnenstück mit verändertem Ausgang. Das ist so typisch für ihn, dass man unweigerlich lachen muss. Zum anderen macht er die Komik als seinen grundlegendsten Verarbeitungsmodus von verunsichernden Erfahrungen explizit, indem er am Ende des Filmes genauso wie am Anfang auf einen Witz rekurriert:

„[...] und da musste ich an den alten Witz denken - und zwar den, wo der Mann zum Psychiater rennt und sagt: ‚Doktor, mein Bruder ist meschugge. Er denkt, er ist ein Huhn.‘ Und der Doktor sagt: ‚Und warum bringen Sie ihn nicht ins Irrenhaus?‘ Und der Mann sagt: ‚Würd ich schon, aber ich brauche ja die Eier!‘ Naja, und ich schätze, dass das so ziemlich meinem Gefühl entspricht, was Beziehungen betrifft. Also, die sind total irrational, bescheuert und absurd und - aber ich glaube, äh, wir machen den Stiefel deswegen weiter mit, weil, äh, weil die meisten von uns eben die Eier brauchen.“ (Alvy Innermonolog, ebd. S.157f.)

Mit diesem Witz verallgemeinert Alvy das Scheitern seiner Beziehung zu Annie zu einem Scheitern des Wunsches nach einer stabilen sozialen Wirklichkeit. Er relativiert damit auch den Standpunkt einer scheinbaren Normalität. Der Mann, der den Psychiater als einen Repräsentanten der Normalität anspricht und seinen Bruder als „meschugge“, also als psychisch gestört bezeichnet, partizipiert selbst an dessen Wirklichkeitsentwurf. Der Bruder sei verrückt, weil er sich als Huhn erlebt. Deshalb befinde er sich außerhalb der Normalität, aber seine Eier seien unverzichtbar. Sie seien sogar der grundlegendste Gegenstand menschlicher Bedürftigkeit – das Motiv, überhaupt am Leben, also an der sozialen Wirklichkeit und damit an der Normalität teilzunehmen. Das ist paradox. Alvys durchgängiger Anspruch auf Authentizität als ein Bemühen um eindeutiges Erleben von Identität und Normalität ist damit ad absurdum geführt. Das Subjekt geht als ein inhärent widersprüchliches, gleichzeitig aber auch durch die Möglichkeit der Ästhetik als ein versöhntes aus dem Film.

Kulturtheoretische Dekonstruktion von Psychoanalyse und Störungskategorie

Der Begriff einer psychischen Störung und der Anspruch auf ein verbindliches Verhältnis von Normalität und Abweichung ist im *STADNEUROTIKER* auf komische Weise dekonstruiert. Der Antiheld Alvy stellt durch seine Selbstreflexionen so viel Distanz zum Objekt seines Begehrens her, dass dieses, also Annie, es nicht mehr mit ihm aushält. Sein Drängen auf eine erfüllte Beziehung führt genau zu deren Scheitern. Damit inszeniert Allen den Kern des Neurose-Begriffs. Treffenderweise war der Arbeitstitel des Films zunächst „Anhedonia“ – die Unfähigkeit, Freude zu empfinden (Steiner & Habel 1999; S.280). Dieser Begriff trägt die Vorstellung eines Scheiterns in pathologisierter Form in sich. Allen führt das Scheitern und die Aufhebung eines authentischen Subjektivitätswurfs nun in einer besonders interessanten Weise vor. Er benutzt die Sprache der Psychoanalyse und damit die Sprache der Psychopathologie als das zentrale Medium von Alvys „Krankheit“. Über diese paradoxe Inszenierung des Strebens nach psychischer Normalität, welche notwendig in die Abweichung führt, geht er mit der Erzählung eines individuellen Schicksals noch einen Schritt hinaus. Allen stellt seine Tragödie des Subjekts nicht nur im Kontext des für dieses Thema traditionell gültigen Rahmens einer rein phänomenologischen oder existenzialphilosophischen Lesart vor. Er inszeniert das widersprüchliche Subjekt im Kontext einer widersprüchlichen Gesellschaft. Ob Alvy mit seiner Neurose, mit seiner „Anhedonia“ mehr oder weniger verrückt bzw. normal ist als die Gesellschaft, in der er lebt, ist nicht entscheidbar. Dem „freudlosen“ und damit „psychisch gestörten“ Alvy werden immer wieder fröhliche, sexuell ungehemmte und erfolgreiche Gestalten entgegengesetzt. Auf der Party in Kalifornien ist der Höhepunkt dieses Gegensatzes von allgemeiner Lebensfreude und individuellem Grübelzwang zu sehen. Den Prototyp von Alvys AntagonistInnen stellt sein Freund Rob dar. Er strotzt vor physischer und psychischer Kraft. Er ist attraktiv, stets gut gelaunt und lustorientiert. Während Alvy sich auf dem Weg zum Tennisplatz über antisemitische Bemerkungen von Medienleuten beschwert, kontert Rob:

„Du witterst überall Komplote. [...] Kalifornien [...] lass uns weg von dieser bescheuerten Stadt.“ (Allen 1981, S.18). „Alvy da können wir jeden Tag in der Sonne spielen.“ (Synchrontext)

Rob war ursprünglich Schauspieler. Shakespeare spielt er aber nicht mehr, weil er als Richard der Zweite im Central Park von „zwei Typen in Lederjacke“ „eine über die Rübe gekriegt“ hat (Allen 1981, S.152). Seitdem hat Rob keine Probleme mehr, er macht jetzt triviale Fernsehsendungen. Das heißt, er hat sich die gesellschaftlichen Verhältnisse so angeeignet, dass er ohne Widerspruch und Konflikte in ihr leben kann. Nachdem Alvy in Kalifornien in verwirrem Zustand einen Polizisten provoziert hat und deshalb verhaftet wurde, holt ihn Rob von der Polizeiwache ab. Im Auto stülpt sich Rob bezeichnenderweise eine Schutzhaube über. Alvy fragt ihn: „Fahren wir eigentlich durch Plutonium?“ Rob: „Hält Alphastrahlen ab. Du wirst nicht alt“ (ebd.).

Rob ist offensichtlich nicht weniger verrückt als Alvy, aber er hadert nicht mit seiner gesellschaftlichen Wirklichkeit. Sein Privatleben zielt auf die Sonne Kaliforniens ab. Sein Problem sind höchstens Alphastrahlen. Alvys Problemdefinitionen sind dagegen stets gesellschaftlich konnotiert. Kultur und Gesellschaft sind der Stoff, mit dem er auch seine privatesten Nöte reflektiert. Wenn er hört, dass Annie jetzt mit einem Plattenproduzenten geht, der in Harvard promoviert hat, bleibt dieser in seinen Augen trotzdem „ein Arschloch“, denn: „Auch Harvard macht hin und wieder Fehler. Kissinger hat da auch gelehrt“ (ebd. S.142). In der Verschränkung von Privatem und Politischem ist Alvy radikal. Das Publikum lacht, wenn er auf der Bühne erzählt:

„Ich hatte da ein Rendezvous mit einer Frau aus der Eisenhower-Administration, [...] und, äh, mir schien, das Ironische war, dass - na ja - ich im Sinn hatte, das gleiche mit ihr zu tun, was Eisenhower mit dem Land gemacht hat, all die letzten acht Jahre.“ (ebd. S.33)

Aufgrund der gelungenen Inszenierung des Zusammenhangs von Politischem und Privaten gilt der *STADTNEUROTIKER* bis heute als ein Meilenstein des kulturkritischen Films. Ein weiteres und wesentliches Spezifikum dieses Films ist dabei, dass er das Verhältnis zwischen Kultur, Gesellschaft und Individuum nicht nur mit Hilfe, sondern vielmehr auch anhand der Psychoanalyse als ein kulturelles Phänomen aufschlüsselt. Der Psychoanalyse kommt hier weniger die Rolle eines Instruments zur Erklärung von Handlungsweisen bzw. Ergründung handlungsbestimmender Kausalmomente zu, als vielmehr die eines kulturell vermittelten, reflexiven Mittels im Spannungsfeld zwischenmenschlicher, sozialer und gesellschaftlicher Konflikte. Mit dieser Thematisierung der Psychoanalyse als gesellschaftlich bedingtes und wirksames Phänomen negiert Allen deren psychopathologisch ausgerichteten Geltungsanspruch. Somit werden im *STADTNEUROTIKER* auch die Begriffe von psychischer Störung, Normalität und Abweichung zur kultur- und gesellschaftstheoretischen Disposition gestellt. Das Ergebnis des Films ist die Dekonstruktion traditioneller Vorstellungen von einer klaren Grenze zwischen Abweichung und Normalität, eine Darstellung sowie Kritik gesellschaftlicher Entfremdungsphänomene und auch die Dekonstruktion der Psychoanalyse selbst als einer mittlerweile etablierten Erklärungsfolie zum Verhältnis von Normalität und Abweichung.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass der *STADTNEUROTIKER* den Psychoanalyse-Film auf eine neue Ebene hebt, indem er die Psychoanalyse aus dem Bereich eines zweckrationalen wissenschaftlichen Instrumentariums auf eine kulturelle Ebene führt. Interessant ist dabei auch, dass der Regisseur, Schauspieler und Autor Allen mit seiner filmischen Dekonstruktion der Psychoanalyse diese im Alltagsbewusstsein noch über Hitchcock hinausgehend so nachhaltig verankert hat, dass der Name Woody Allen außerhalb des Fachpublikums vielleicht ähnlich stark mit dem Begriff Psychoanalyse assoziiert wird wie mit der Name Sigmund Freud. An dieser Stelle sei auch behauptet, dass er Freuds Gedanken einer gesellschaftlichen Relativität von Normalität und Abweichung in ästhetischer Weise auf den Punkt gebracht hat.

Woody Allen hat die Psychoanalyse filmisch dekonstruiert. Filmhistorisch gesehen steht nun noch ein weiterer Schritt an: Die Dekonstruktion des

Psychoanalyse-Films selbst. Diese nächste Etappe wird im nachfolgenden Kapitel anhand des zeitgenössischen Kassenschlagers REINE NERVENSACHE (USA 1999) untersucht.

5.4 Dekonstruktion des Psychoanalyse-Films: Stadtneurotiker meets Pate

REINE NERVENSACHE



Abb. 57

„Der Pate trifft den Stadtneurotiker“ (Rall, 1999), „die Mafia kommt auf die Couch“ (Kühn 1999, S.40) – so kennzeichnen zwei FilmkritikerInnen REINE NERVENSACHE. In diesen Interpretationen ist das Erfolgsrezept des Films und sein filmhistorisches Spezifikum treffend verdichtet. REINE NERVENSACHE ist die komödiantische Verschränkung und, wie nachfolgend untersucht werden soll, die wechselseitige Dekonstruktion zweier Genres: das des Psychoanalyse-Films und das des Gangsterfilms. Ein Gangsterboss geht hier in Psychotherapie, und er verwickelt seinen Analytiker in höchst ungewöhnliche Turbulenzen.

Reine Nervensache (Original: ANALYZE THIS) wurde in USA 1999 unter der Regie des renommierten Komödien-Filmmachers, Schauspielers und Drehbuchautors Harold Ramis (GROUNDHOG DAY, USA 1993; GHOSTBUSTERS, USA 1984) produziert. Das Drehbuch schrieben Kenneth Lonergan und Peter Tolan. Der Film ist absolut gelungene Unterhaltung, „eine durchgehend witzige Parodie“ (Kühn 1999, S.41), „mit ungewöhnlichem Ernst inszeniert“ (Messias 1999). Sorgfältige Arbeit hinsichtlich Bildaufbau, Lichtgestaltung und Dramaturgie verhindern dabei durchgängig die nahe liegende Gefahr, in Klamauk² abzudriften. Der Film war äußerst erfolgreich. Anfang 1999 spielte er in den USA die höchsten Umsätze ein. Das dekonstruktivistische Spiel mit den Genres kam beim Publikum gut an.

- Der Absturz in den Klamauk kam dann drei Jahre später mit REINE NERVENSACHE 2 - DER WAHNSINN GEHT WEITER. Diese Fortsetzung ist nur noch ein Abklatsch des ersten Films. REINE NERVENSACHE 1 ist ein cineastisch bedeutsamer Film, weil er die zwei Genres des Gangster- und Psychoanalyse-Films in ein gut inszeniertes, parodistisches Verhältnis setzt. „Der erste Film lebte vom permanenten Zusammenprall der ungleichen Weltbilder“ des Mafiabosses und des Psychoanalytikers. „REINE NERVENSACHE 2 hebt diesen Gegensatz beinahe auf und reduziert (die beiden Protagonisten, A.d.V.) auf Klischeefiguren eines Buddy-Klamauks.“ (Cinema 2003, 02 zit. nach Dirk Jasper Filmlexikon, www.cyberkino.de, 19.04.2003).