



MARKUS FELLNER

PSYCHO MOVIE

Zur Konstruktion
psychischer Störung
im Spielfilm

[transcript] Film

Markus Fellner
psycho movie

Markus Fellner (Dr. phil.), Diplom-Psychologe, arbeitet in den Bereichen Jugendhilfe, Kinderpsychiatrie und Medienpädagogik.

MARKUS FELLNER
psycho movie.
Zur Konstruktion psychischer Störung
im Spielfilm

[transcript]



This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© 2006 **transcript Verlag, Bielefeld**

Zugl. Dissertation an der Ludwig-Maximilians-Universität München, 2005

Umschlaggestaltung & Innenlayout:

Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat & Satz: Franz Mayer & Markus Fellner

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 3-89942-471-9

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:

<http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:

info@transcript-verlag.de

INHALT

Heiner Keupp: Vorwort	13
1. Einleitung	17
2. Theoretische Basis	27
2.1 Diskurstheorie und Krankheitsbegriff	27
Die mediale Konstruktion des Krankheitsbegriffs als normalistischer Interdiskurs	27
Kritik des Krankheitsbegriffs und die kulturtheoretische Perspektive der Psychiatriekritik	33
Foucaults Diskursanalyse des Wahnsinns als Theorie eines Verhältnisses von Wahrheit, Subjekt und Macht	34
2.2 Kritische Kulturwissenschaft und Spielfilm	37
Zum Begriff der Ideologie und der symbolischen Vermittlung von Wahrheit	37
Cultural Studies und der Kampf um Bedeutungen	39
2.3 Filmtheorie und kritische Sozialwissenschaft	42
Filmwissenschaft als Semiotik gesellschaftlicher Verhältnisse	43
Filmpsychologie und kritische Kulturwissenschaft	47
Film als Dispositiv der Schnittstellen zwischen Individuum und Gesellschaft	50
3. Methode	53
3.1 Methodologische Voraussetzungen: Diskursanalyse, qualitative Sozialforschung und audiovisuelle Medien	53
3.2 Encoding-Decoding-Modell und Analyse filmimmanenter Subjektpositionen	59
3.3 Diskursanalyse als strukturelle und genrespezifische Filmanalyse	66

4. Psychiatrie im Spielfilm	79
4.1 Psychiatrie und Anstaltslogik	80
Die Etablierung klinischer Standards als scheinbare Überwindung der Anstaltslogik SNAKE PIT	80
Die Eigenständigkeit der Anstaltslogik gegenüber den klinischen Standards SHOCK CORRIDOR	83
Die Anstaltslogik wird symbolisch durchbrochen EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST	86
Kritik der Anstaltslogik und Reformpsychiatrie DIE ANSTALT	106
Die Anstalt als filmischer Code	108
4.2 Psychiatrie als Ort der moralischen Entscheidung	110
Die Psychiatrie als Ort der moralischen Initiation DAVID UND LISA	110
Das bürgerliche, autonome Subjekt der Psychiatrie ICH HAB' DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN	113
Die Negation objektiven Wahnsinns durch das Subjekt der Psychiatrie GIRL INTERRUPTED	115
4.3 Psychiatrie als Feld von Beziehung und Wirklichkeit	134
Psychiatriekritik als wertkonservative Zivilisationskritik Nell	135
Compliance im Rahmen psychiatrischer Definitionsmacht MR. JONES	137
Psychiatriekritik als konstruktivistisches Lehrstück DON JUAN DEMARCO	142
4.4 Psychiatrie als Metapher	153
Psychiatrie als Superlativ der Unterdrückung DOLPHINS	154
Psychiatrie als Bühne grotesker Machtverhältnisse BUSTER'S BEDROOM	155
Psychiatrie als Metapher der Innerlichkeit DER KRIEGER UND DIE KAISERIN	156
Die ganze Welt als psychiatrische Anstalt ENGEL DES UNIVERSUMS	157
Psychiatrie und Metaphysik	158
4.5 Psychiatrie und Kapitalismus	159
Psychiatrie als gesellschaftlich determinierter Widerspruch EIN LEBEN IN FURCHT	160
Psychiatrie gegen den Sozialismus EUROPA 51	161
Psychiatrie und Hollywood FRANCES	163

5. Psychotherapie. Der Psychoanalyse-Film als Repräsentation moderner Psychotechnik und psychologisierter Kultur	171
5.1 Im Kino wird eine neue Theorie vom Menschen eingeführt GEHEIMNISSE EINER SEELE	171
5.2 Die Etablierung des Psychoanalyse-Films als spezifische Verbindung von Melodram und Kriminalfilm SPELLBOUND/MARNIE	177
Verstärkung genretypischer Spannungsmomente durch die Psychoanalyse	177
Hitchcock, Hollywood und der Durchbruch des Psychoanalyse-Films	179
Psychoanalyse und Suspense	181
Der psychoanalytische Blick konstruiert ein Subjekt – Begehren und Kontrolle im Geschlechterverhältnis	184
Hitchcock in der feministischen Filmtheorie	192
Hitchcock und der Begriff der Gesellschaft im Psychoanalyse-Film	195
5.3 Der Psychoanalyse-Film als Reflexion von Gesellschaft und Kultur DER STADTNEUROTIKER	197
Woody Allens Widerspruch im Subjekt	197
Reflexive Authentizität und Psychoanalyse als Kulturphänomen	199
Kunst als der mögliche Ort authentischer Subjektivität	204
Kulturtheoretische Dekonstruktion von Psychoanalyse und Störungskategorie	206
5.4 Dekonstruktion des Psychoanalyse-Films: Stadtneurotiker meets Pate REINE NERVENSACHE	208
Mafia und Psychoanalyse verschränken ihre gegenläufigen Machtansprüche	209
Licht- und Schattenseite des bürgerlichen Subjekts	214
Psychoanalyse als Spektakel jenseits ihrer Institutionalisierung	216
Rückkehr auf den Boden der Normalität: Mafia und Psychoanalyse finden ihr gemeinsames Subjekt im Gefängnis	219
6. Psychische Störung und Familie. Der nicht ganz normale Wahnsinn	223
6.1 Zum institutionellen Charakter der Familie	224
6.2 Familie als gesellschaftliche Ursache psychischer Erkrankung FAMILY LIFE/ORDINARY PEOPLE	227
6.3 Familie als ideologische Überwindung des Wahnsinns KAP DER ANGST/FOR THE LOVE OF AARON/FALLING DOWN	230
6.4 Dekonstruktion der Familie anhand ihres immanenten Wahnsinns SHINING	233
6.5 Familie als emanzipative Perspektive des Wahnsinns ANGEL BABY	235

7. Wahnsinn und Krieg	245
7.1 Zum institutionellen Charakter des Krieges	245
7.2 Zur Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm	248
7.3 Der Vietnamkriegsfilm und gesellschaftliche Dimensionen des Trauma-Begriffs FULL METAL JACKET	249
7.4 Der traumatisierte Vietnamkriegsveteran	254
Die psychische Störung des Kriegsveteranen als Spiegel eines allgemeinen gesellschaftlichen Wahnsinns TAXI DRIVER	257
Die psychische Störung des Kriegsveteranen als individuelle Niederlage gegenüber dem Wahnsinn des Krieges DEER HUNTER	258
7.5 Die psychische Störung als Gegenpol einer moralischen Überwindung von Krieg APOKALYPSE NOW	262
8. Psychopathen	277
8.1 Von der klinischen zur kulturellen Definition des Psychopathen-Begriffs	277
8.2 Psychothriller und Murder without cause	284
Zu den Anfängen der sozialpsychologischen Konstruktion des motivlosen Mörders PSYCHO/CALIGARI/MABUSE/ PHANTOM LADY/DARK MIRROR	284
Die Psyche des motivlosen Mörders als gesellschaftlicher Abgrund PSYCHO	293
Der motivlose Mörder auf der Beziehungsebene: ProfilerInnen überbrücken den gesellschaftlichen Abgrund ROTER DRACHE	297
Genre-immanente Dekonstruktion des motivlosen Mörders OFFICE KILLER	303
8.3 Psychopathen und Splatter – Murder without any cause HALLOWEEN/THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE/ AMERICAN PSYCHO	306
8.4 Psychopathen vor Gericht – Murder without cause und Zurechnungsfähigkeit	309
Gesellschaftliche Widersprüche der Zurechnungsfähigkeit M – EINE STADT .../DER RICHTER UND DER MÖRDER	309
Dekonstruktion der Zurechnungsfähigkeit ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER	313
Das Verhältnis von Zurechnungsfähigkeit und Krankheit als Problem der Identität DER TOTMACHER	314
8.5 Psychopathen und Gewalt	317
Zur medialen Darstellung von Gewalt und psychischer Krankheit	317
Dekonstruktion des Krankheitsbegriffs und Kritik an struktureller Gewalt A CLOCKWORK ORANGE	320
Reflexion kultureller Codes von Gewalt und Psychopathie NATURAL BORN KILLERS	324

8.6 Psychopath und ZuschauerIn als Voyeur	331
Zum medialen Konstrukt des abnormen Blicks	331
Zur wertkonservativen Verwendung des abnormen Blicks BLUE VELVET	333
Zur Verwendung sozialer Dimensionen des abnormen Blicks PEEPING TOM/THE CELL/ONE HOUR PHOTO	337
Zur Etablierung des gesellschaftlich dekontextualisierten abnormen Blicks DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER	344
8.7 Der Psychopathenfilm zwischen Genrereflexion und sozialkritischem Realismus	349
9. Wahnsinn und Identitätsarbeit	353
9.1 Zum Begriff der Identitätsarbeit und seiner kulturellen Vermittlung durch die Störungskategorie	353
9.2 Identität als subjektive Vermittlung eines objektiven Wahnsinns THE BUTCHER BOY	358
9.3 Ästhetische Mittel und diskursive Anschlüsse des identitätsgenerierenden Wahnsinns	363
Wahnsinn als abnormer Wirklichkeitseffekt REPULSION/KÖNIG DER FISCHER/LEOLO	363
Kulturelle Erzählungen des Wahnsinns: Religion, Wissenschaft und Kunst WIE IN EINEM SPIEGEL/BAD BOY BUBBY	365
Störungskategorie, Identität und Lebensgeschichte BESSER GEHT'S NICHT	370
9.4 Der Wahnsinn als Teil eines offenen, emanzipativen Identitätsprojekts DAS WEISSE RAUSCHEN	372
10. Zusammenfassung, Diskussion und Ausblick	383
Abbildungsverzeichnis	393
Filmographie: Psycho Movies	395
Literatur	401

DANKSAGUNG

Ich danke *Heiner Keupp* für Interesse, Offenheit und seine engagierte Betreuung, den TeilnehmerInnen des *DoktorandInnenseminars* für Forschungssupervisionen und Einblicke in ihre Forschungsprojekte, *Werner Schneider* für kritische Anregungen und seine Rolle als Zweitgutachter, *Helga Bilden* für ihre Zusage als Prüferin, *Franz Mayer* für sein zuverlässiges Lektorat und die konsequente Beratung zum formalen Aufbau, *Ralf Quindel* für fachliche Reflexion und kontinuierliche Aufmunterungen, *Piroschka See* für ihre Unterstützung und Einblicke in die Schauspielkunst, *Hr. Eckart* von der Filmpassage für Hilfe bei der Recherche, *Judith Erber* für das Einholen von medienjuristischem Rat, *Ilse Eichenbrenner* für das Zusenden aller Filmknäcke, *Felix Parson* für die spontanen Filmgespräche und meiner Lebensgefährtin *Kathrin Hörter* für fachlichen Rat und nicht zuletzt dafür, ihr im DoktorandInnenseminar begegnet zu sein.

VORWORT

Die dramatischen gesellschaftlichen Strukturveränderungen im Zug der Herausbildung eines globalisierten Netzwerkkapitalismus haben Konsequenzen für die individuelle Lebensweise und für die Identitätspositionierungen. Man könnte auch die These aufstellen, dass es zu einer tief greifenden „Normalitätskrise“ herkömmlicher Standards des „richtigen Lebens“ gekommen ist, die gleichwohl nicht als postmoderne Auflösung aller Grenzmarkierungen und eine beliebige Optionsvielfalt und -freiheit verstanden werden darf. Aber es werden auf allen denkbaren Ebenen Grenzen aufgelöst und auch wieder neu gezogen. Traditionelle Normalitätsvorstellungen werden in Frage gestellt und neue verhandelt. Eine große Bedeutung bei diesen Konstruktions- und Dekonstruktionsprozessen kommt der „Kulturindustrie“ zu. Hier werden grenzüberschreitende Handlungsstränge und Begehrensformen inszeniert und zugleich wird „boundary management“ betrieben. Hier werden „possible selves“ virtuell erfahrbar und auch in ihrem Möglichkeitsraum begrenzt. Genau hier setzt das Buch von Markus Fellner an.

Seinen thematischen Fokus bildet die empirische Rekonstruktion der in Form von Spielfilmen („Psycho Movies“) artikulierten Vorstellung oder Konstruktion von psychischen Störungen und der damit getroffenen Verhältnisbestimmung von Normalität und Abweichung. Es geht um die Analyse von Filmen, die psychische Störungen nicht nur als Effekthascherei inszenieren, sondern sich mit diesem Phänomen inhaltlich auseinandersetzen. Psycho Movies sind für Markus Fellner wirkmächtige Transmissionsriemen für soziokulturelle Regulationsmechanismen von Normalität und Abweichung und ihre Rekonstruktion ermöglicht einen Einblick in die Wirkmechanismen von Normalismusprozessen. Um diese Frage bearbeiten zu können, muss ein weiterer thematischer Rahmen aufgespannt werden, der das jeweils unterstellte bzw. hergestellte Verhältnis von Subjekt und Gesellschaft in den Blick nimmt und die darin positionierte Identitätsarbeit.

Zunächst legt Markus Fellner eine solide und differenzierte theoretische Basis. In diese Basis wurden als tragende Streben die von Foucault begründete und von Autoren wie Jürgen Link und Siegfried Jäger weiterentwickelte Diskurstheorie, die Perspektiven und das Handwerkszeug der Cultural Studies sowie filmtheoretische Grundlagen eingezogen. Vor allem auf Jürgen Links Analyse des „Normalismus“, seine begriffliche Differenzierungen und da vor allem auf das Konzept des „Interdiskurses“ baut der Autor auf. Die Nutzung dieses begrifflichen Rasters für die Analyse von Aussagen über Normalität und Abweichung liegt schon allein deshalb nahe, weil Michel Foucault in seinem Klassiker „Wahnsinn und Gesellschaft“ die ersten Grundlagen seiner später weiterentwickelten Diskurstheorie vorgestellt hat. Die filmanalytische Perspektive integriert Markus Fellner über die Annahme, dass Spielfilme als Diskurse begriffen werden, die Subjektkonstruktionen erzeugen, die spezifische Normalitätsvorstellungen formatieren. Eine Brückenfunktion – oder wenn man so will: die Aufgabe eines theoretischen „Interdiskurses“ – zwischen diskurstheoretischen Grundlagen und filmanalytischer Konkretion weist der Autor zu Recht den „Cultural Studies“ zu. Schließlich

wird noch eine filmanalytische Perspektive eingeführt. Durch diese teilweise komplexen und nicht immer leicht zugänglichen „Spezialdiskurse“ führt Markus Fellner seine LeserInnen kompetent und sicher, ohne der Versuchung zu erliegen, sich selbst in einem Spezialdiskurs zu positionieren und sich darin eventuell auch zu verlieren.

Wir Psychologen sind ja nicht unbedingt erfahren im Umgang mit filmischen Materialien. Markus Fellner hat sich ein fundiertes Wissen über unterschiedliche Zugänge zu Filmanalyse oder Filminterpretation erarbeitet, die – je nach Ausrichtung – mal mehr auf die inhaltlichen Botschaften oder die Präsentationsform achten. In diesem Kapitel wird deutlich, mit welcher Intensität sich der Autor in medienwissenschaftliche Fachszenen eingearbeitet hat und mit welcher großen Kompetenz er deren Angebote zu nutzen versteht. Gegenüber manchem filmanalytischen „Laienschauspiel“ stellt er ein beeindruckendes Kompetenzprofil unter Beweis. Dieses Profil ist auch notwendig bei dem hohen Anspruch, den Markus Fellner sich selbst gesetzt hat. Er hat eine gewaltige Filmothek angelegt, und allein in die Kategorie „Psycho Movies“ gehören etwa 100 Filme. Bei der Auswertung der systematisch ausgewählten Filme begreift sich Markus Fellner in der Tradition der „Grounded Theory“, in der sich Phasen des „offenen“, des „axialen“ und des „selektiven Kodierens“ ablösen. Die weitere Kapitelfolge ist nach sechs dominanten Themenschwerpunkten geordnet: Psychiatrie als Institution, Psychotherapie als Bearbeitungsfeld psychischer Devianz, Familie, Krieg, Psychopathie und Identitätsarbeit.

Die Gesamtanalyse zeigt, dass in den Psycho Movies generell der klinische Diskurs eine zentrale Rolle spielt und vor allem durch seine interdiskursive Potenz charakterisiert ist. Das bedeutet aber nicht, dass in den Filmen die von diesem Diskurs gezogenen Grenzen bemüht eingehalten werden. Vielmehr ist die Überschreitung kulturell eingefahrener Wirklichkeits- und Normalitätsgrenzen zum Standard geworden, und gleichzeitig wird diese Grenzüberschreitung durch ihre kodifizierte mediale Vermittlung unter Kontrolle gehalten. Es werden dadurch präformierte Rezeptionsmodi geschaffen, die dann auch – so die These des Autors – begründen können, dass sich die symbolische Normalisierung des Wahnsinns nicht zu einer realgesellschaftlichen Normalisierung verallgemeinern kann. Dieses Muster könnte man als „halbierete Aufklärung“ bezeichnen. Ich habe mich aber gefragt, ob die Arbeit nicht doch auch eine Reihe von beispielhaften Analysen enthält, die den Rahmen kultureller Affirmation unter der Vorgabe seiner Überschreitung gesprengt haben. Ich denke an einige Teile der psychoanalytisch inspirierten Filme, der familienkritischen Beispiele oder auch der kriegsbezogenen Filme. Hat nicht dort die Analyse von Markus Fellner – wenigstens in Ansätzen – eine Freisetzung kritischer Reflexivität aufgewiesen, die nicht mehr in gewohnten Bahnen in Affirmation transformiert wurde? Da ist doch der Wahnsinn der Subjekte als verständliche Reaktion auf den Wahnsinn der realen Welt bezogen worden. Psycho Movies sind gleichwohl in ihrer Mehrheit nicht dazu angetan, ein normalitäts- und gesellschaftskritisches Potential zu entfalten oder zu befördern. In Spurenelementen ist jedoch auch ein solches dekonstruktives Element nachweisbar, wenn etwa in Filmen die individualisierte Identitätsarbeit in der aktuellen Gesellschaftsformation als reflexives Deutungsmuster genutzt wird. Nicht zuletzt am allerletzten Filmbeispiel, das das vorliegende Buch behandelt, *Das weiße Rauschen*, kann Markus Fellner zeigen, wie ein Film trotz aller genretypischen Kodifizierungen eine kritische

Dynamik entwickeln kann. Hier wird der Krankheitsbegriff aus dem klinischen Diskurs emanzipativ herausgelöst, um verallgemeinerbare kritische Fragen zum Verhältnis von Identität, Autonomie und Gesellschaft zu stellen.

Markus Fellner hat ein beeindruckendes Werk vorgelegt, das mit Diskurstheorien, Cultural Studies und Filmtheorien nicht nur ein gut begründetes theoretisches Fundament gelegt hat, sondern auch einen reichhaltigen Schatz empirischer Filmanalysen zu akkumulieren verstand. Gerade in der empirischen Vorgehensweise erweist sich der Autor in einer besonderen Souveränität, die den LeserInnen eine gute Chance lässt, seinen Weg kritisch nachzuvollziehen. Das ist bei vielen kulturtheoretisch-feuilletonistisch geprägten Filmanalysen längst nicht immer der Fall, und auch bei den prominenten sozialwissenschaftlichen Filminterpreten (ich denke an Norman K. Denzin) ist oft mehr künstlerische Freiheit als strenge methodische Arbeitsweise typisch. Markus Fellner hat sich die Riesenaufgabe gestellt, so etwas wie eine „Grundgesamtheit“ der Psycho Movies aufzuzeigen, um die selbst gewählten Ausschnitte gut begründen zu können. Im Gesamtergebnis zeigt das vorliegende Buch eine große diskursive Breite auf, in der die Grenzen von Normalität und Abweichung ausgehandelt, überschritten und zugleich befestigt werden. Auch wenn die Arbeit diese Botschaft nicht ausdrücklich so formuliert hat, würde ich sie für mich so bündeln: Abgesehen von einigen reflexiv-kritischen Filmbeispielen bedienen die Psycho Movies einen Diskurs, der zu imaginären Grenzüberschreitungen ermutigt und damit zur Auflockerung oder „Entsperrung“ gesellschaftlich dysfunktional gewordener Normalitätsstandards beiträgt, ohne dass sich damit eine realgesellschaftlich sprengende Kraft entfalten kann. Das könnte man „possible selves“ nennen, die den Möglichkeitsraum der individuellen Identitätsarbeit virtuell öffnen und ihn zugleich in der Gestalt von „working identity“ gesellschaftlich passförmig modellieren.

München, im Februar 2006

Heiner Keupp

1. EINLEITUNG

Psycho Movies sind weder ungewöhnlich noch selten. So viele Spielfilme können als ‚Psycho Movie‘ bezeichnet werden, dass ihre Anzahl unüberschaubar ist und ihre Besonderheit relativ unklar bleibt. EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST, DER STADTNEUROTIKER, APOKALYPSE NOW, DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER oder der schon durch seinen Titel als Prototyp in Frage kommende PSYCHO werden dieser Art eines unspezifischen Genres genauso zugerechnet wie zum Beispiel PULP FICTION oder THE BIG LEBOWSKI. Alle Filme, die irgendwie verrückt anmuten oder verrückte ProtagonistInnen vorstellen, können im Alltagssprachgebrauch als ‚Psycho Movie‘ bezeichnet werden.

Psycho Movie is no Pulp Fiction – Gegenstandsbestimmung

Angesichts der Fülle an Psycho Movies und der mannigfaltigen Möglichkeiten der Bestimmung muss der Begriff für die vorliegende Arbeit spezifiziert werden. ‚Psycho Movie‘ verweist auf die Begriffe der Verrücktheit, des Wahnsinns, der Krankheit und der psychischen Störung. Der Störungsbegriff wird nachfolgend dabei synonym zum Begriff der Krankheit verwendet. All die genannten Begriffe beinhalten den Begriff der Abweichung von der Normalität – und die mit dem Begriff der psychischen Störung verbundene Darstellung des Verhältnisses von Normalität und Abweichung soll in der vorliegenden Untersuchung den thematischen Fokus bilden.

Mit dem Begriff der psychischen Störung ist nun ein äußerst heterogenes Feld von Filmen konnotierbar, und um dieses riesige Feld einzugrenzen, soll dabei zunächst folgendes Kriterium zur Filmauswahl maßgeblich sein: Es kommen nur die Filme in Frage, welche einen Begriff von psychischer Störung explizit beinhalten.

Filme wie zum Beispiel PULP FICTION fallen aus diesem Raster heraus, weil sie den Begriff psychischer Störung nicht ausdrücklich zum Thema machen. Die Zuordnung zum Psycho Movie resultiert bei Filmen wie PULP FICTION aus der ausschließlichen auf Seiten der ZuschauerIn liegenden Deutungsmöglichkeit, dass die ProtagonistInnen hinsichtlich ihres ‚verrückten‘ Verhaltens alle ‚irgendwie psychisch gestört‘ sein müssen. Die Attribuierung der ProtagonistInnen als ‚psychisch gestört‘ setzt sich im Erleben der ZuschauerIn zusammen, ohne dabei im Film inhaltlich vorhanden zu sein – nicht einmal im Ansatz. Filme wie PULP FICTION zeigen inhaltlich keinerlei explizierte Norm, die folglich auch nicht überschritten werden kann. Das macht den Film so verrückt und erweckt den Eindruck, dass die Figuren ‚nicht normal sind‘ und demnach ‚gestört‘ sein müssen. Wie der Film die Verwendung des Begriffs einer psychischen Störung bei der ZuschauerIn induziert, ohne ihn dabei selbst zu beinhalten, ist eine hoch spannende Frage; sicherlich transportiert PULP FICTION schon alleine aufgrund seines hier nicht näher auszuführenden filmhistorisch dekonstruktivistischen Charakters gewissermaßen ‚andersherum‘ Normalitätskonstruktionen – dafür erlangte der gerade mal zehn

Jahre alte Film bereits den Status eines postmodernen Klassikers. Nicht zuletzt methodisch würden Filme dieser Art hinsichtlich einer kritischen Analyse von Normalitätskonstruktionen einen besonders interessanten Untersuchungsgegenstand abgeben, doch dies wäre ein anderer Gegenstand als der der vorliegenden Arbeit.

In Betracht kommen somit nur die Filme, die den Begriff der psychischen Störung nicht nur formal oder als induzierten Effekt im Erleben der ZuschauerIn, sondern auch auf der Inhaltsebene in Szene setzen. Dies kann durch die Verwendung von diagnostischen Begrifflichkeiten oder einer alltagssprachlichen Zuschreibung seelischer Krankheit, durch die Darstellung gängiger Vorstellungen über Symptome einer psychischen Störung, durch das Vorkommen von professionellen HelferInnen oder entsprechenden institutionellen Einrichtungen des klinischen Systems sowie durch die Verwendung filmhistorisch bzw. medial etablierter Darstellungen psychischer Krankheit geschehen. Es geht also nur um die Filme, die den Begriff der psychischen Störung nicht nur nahe legen, sondern auch augenscheinlich zum Thema machen. Zur Untersuchung der Psycho Movies werden dabei selbstverständlich auch filmhistorisch und genrespezifisch relevante Bezüge zu Filmen berücksichtigt, die nicht in den Bereich der Psycho Movies fallen, diese werden allerdings (zum Zweck der Übersichtlichkeit) nicht in die Filmographie der vorliegenden Arbeit aufgenommen. Das heißt, gemäß der oben genannten Kriterien, werden dort ausschließlich Psycho Movies aufgelistet.

Zur sozialpsychologischen Relevanz von Psycho Movies – Fragestellung

Nun stellt sich die Frage, was der sozialpsychologische Gegenstand in der nachfolgenden Untersuchung von Psycho Movies ist. Es geht um den Begriff der psychischen Störung – und, genauer gesagt, um die Konstruktion des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm. Dieser theoretische Blickwinkel auf den Begriff der psychischen Störung als etwas Konstruiertes ist entscheidend, um den Gegenstand der Untersuchung als einen sozialpsychologischen zu bestimmen. Im Unterschied zu einer rein klinischen Verwendung stellt sich der Störungsbegriff auf einer sozialpsychologischen Betrachtungsebene als das Produkt gesellschaftlicher Regulierungsprozesse dar – in Bezug auf etablierte Kriterien sozialer Normalität und gesellschaftlich vermittelter Wirklichkeit. Der Störungsbegriff beinhaltet so gesehen eine maßgebliche normative Dimension.

Um Missverständnisse zu vermeiden, muss zunächst festgehalten werden, dass sich die hier vorgelegte Untersuchung auf jene Störungsbegriffe bezieht, welche die Formen psychischen Leidens bezeichnen, die über eindeutig organisch bedingte Krankheiten hinausgehen. Im klinischen Sprachgebrauch handelt es sich folglich um psychogene Störungen wie Neurosen, Anpassungsstörungen, Belastungsreaktionen, Persönlichkeitsstörungen oder bestimmte Formen von Psychosen. Psychische Krankheiten die ätiologisch klar als neurologische Störungen beschrieben werden können, kommen von daher nicht in Betracht – obwohl auch hier psychische Komponenten im Rahmen eines multifaktoriellen Modells selbstverständlich beteiligt sein können. Filme wie zum Beispiel *Awakenings* werden deshalb nicht in das Untersuchungssample mit aufgenommen. An dieser Stelle sei auch erwähnt,

dass Filme, welche Suchterkrankungen thematisieren, ebenfalls nicht verwendet werden. Drogenkonsum kann in den Psycho Movies eine Rolle spielen, aber er soll keinen thematischen Fokus bilden. Drogenfilme werden dabei nicht deshalb ausgeschlossen, weil sie das Kriterium der Psychogenität nicht erfüllen würden, sondern weil sie ein eigenes breites Genre bilden, das einen spezifischen Untersuchungsgegenstand mit zu großem Umfang darstellt und den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Es geht also nachfolgend um jene psychischen Störungen, die weder auf Drogenkonsum noch auf neurologische Erkrankungen reduzierbar sind.

Innerhalb der Sozialpsychologie ist der Begriff psychischer Störung ein prominenter Gegenstand, um gesellschaftliche Konstruktionen des Verhältnisses von Normalität und Abweichung untersuchen zu können. Um den Störungsbegriff dabei aus dem klinischen Diskurs reflexiv herauslösen zu können, bedarf es eines bestimmten theoretischen Aufwandes. Der Störungsbegriff oder analog der Krankheitsbegriff der Psychopathologie muss als ein konstruierter erklärt werden können. Dadurch stellt sich die Frage nach den Mechanismen und gesellschaftlichen Bedingungen jener Konstruktion. Der klinische Diskurs muss zum einen verlassen werden und darüber hinaus selbst zum Gegenstand der Analyse werden – einer sozialwissenschaftlichen Analyse. Es muss danach gefragt werden, mit welchen gesellschaftlichen Interessen spezifische Krankheitskonstruktionen sowie spezifische Formationen des klinischen Diskurses konform gehen; um diese Frage untersuchen zu können, muss weiterhin danach gefragt werden, an welchen ideologischen Schnittstellen die Krankheitskonstruktionen mit etablierten Vorstellungen des Verhältnisses von Normalität und Abweichung zusammengeführt werden. Um die ideologischen Schnittstellen zwischen Störungsbegriff und Konstruktion von Normalität erfassen zu können, muss die Analyse die Konturen der jeweiligen inhärenten Vorstellungen von Subjektivität freilegen. Wie wird die Abweichung theoretisiert, welche Begriffe vom Individuum, von Identität und vom Subjekt werden dabei verwendet, wie konfigurieren sich daraus Kriterien der Normalität, und welchen gesellschaftlichen Zwecken dienen die daraus resultierenden Normalitätsstandards (vgl. Elias 1972; Keupp 1972a, 1972b, 1979, 1986, 1987b; Kardorff 1978; Parker 1995; Leferink 1997; Zaumseil 1997; Fee et al. 2000)?

Die sozialpsychologische Relevanz kritischer Untersuchungen zum Krankheitsbegriff liegt auf der Hand: zum einen, um etwas über die gesellschaftliche Regulation von Normalität und Abweichung herauszufinden, und zum anderen nicht zuletzt, um die Konsequenzen jener Regulation von Normalität und Abweichung für die mit dem Begriff der psychischen Krankheit bezeichneten Individuen zu erforschen.

In den Psycho Movies wird der Krankheitsbegriff nun in der Regel weder genauso wie im klinischen Diskurs noch wie im Betroffenen-Diskurs verwendet. Er wird vereinfacht, verfremdet, romantisiert, verdammt und stets für ästhetische Zwecke instrumentalisiert. KlinikerInnen kritisieren an den Psycho Movies deshalb regelmäßig, dass die psychische Krankheit ‚falsch‘ dargestellt werde, und Betroffene sowie deren Angehörige weisen darauf hin, dass die Inhalte fast aller Psycho Movies mehr oder weniger nichts mit der Realität von psychisch Kranken bzw. Psychiatrie-Erfahrenen zu tun hätten (vgl. Straub 1997). Welche sozialpsychologische Relevanz haben nun Psycho Movies, wenn sie weder den klinischen Diskurs noch die gesellschaftliche Realität von psychisch Kranken adäquat abbilden?

Spielfilme sind mediale Produkte mit einer extrem hohen Breitenwirkung. Was die Quantität der Rezeption betrifft, dürften mit Spielfilmen nur noch Fernsehserien, Musik-Videos, Pop-Musik und selbstverständlich jede Form von Werbeprodukten mithalten können. Qualitativ sind Spielfilme in ihrer Wirkung weiterhin durch den kombinierten Einsatz auditiver und visueller Mittel privilegiert. Spielfilmen kommt wegen ihrer Wirkung auf die Vorstellung von Realität eine immense Bedeutung zu (vgl. Denzin 1995, 2000). Für die Psycho Movies heißt das, dass sie eine maßgebliche Rolle in der Konstruktion von Vorstellungen über psychische Krankheit spielen. Es bleibt die Frage, welcher sozialpsychologische Nutzen aus einer Untersuchung von Psycho Movies gezogen werden kann, der über die Feststellung hinausgeht, dass die Filme verglichen mit klinischen Standards und gesellschaftlichen Realitäten psychisch Kranker ein falsches Bild von dem zeichnen, was KlinikerInnen oder Betroffene als psychische Krankheit verstehen (vgl. Kupko & Gottschall 1976; Faust 1983; Tretter 1983; Eichenbrenner 1991; Gabbard & Hyler & Schneider 1991; Straub 1997, Wahl 1997).

Ein Blick in die einschlägige Fachliteratur zeigt hier unterschiedliche theoretische Ausrichtungen zum Thema der psychischen Störung im Spielfilm. Zum einen werden Psycho Movies als Lehrfilme und Anschauungsmaterial zur Erklärung von Störungsbildern vorgestellt (vgl. Tretter 1994; Wedding & Boyd 1999; Pupato 2002, Nicosia 2004). Die ‚Schwäche‘ der Psycho Movies, die darin besteht, die Störungsbilder nicht adäquat wiederzugeben, wird aufgezeigt, und die ‚brauchbaren‘ Elemente werden herausgestellt. Diese Untersuchungen bewegen sich bruchlos innerhalb des klinischen Diskurses, was sich zum Teil bereits daran zeigt, dass sie entlang diagnostischer Begrifflichkeiten aufgebaut sind. Zum anderen werden Psycho Movies als Spiegel von gesellschaftlichen Veränderungen der Institution Psychiatrie bzw. deren RollenträgerInnen (vgl. Kupko & Gottschall 1976; Condran 1979; Gabbard & Gabbard 1987; Eichenbrenner 1988; Schonauer & Nagl 1999) und in konstruktivistischer Weise als ästhetische Aussagen zu den gesellschaftlichen Bedingungen von Identität sowie dem damit verbundenen Verhältnis von Normalität und Abweichung analysiert (vgl. Herting 1981; Reisbeck 1983; Fleming & Manvell 1985; Wulff, H.J. 1995, 1996).

Die vorliegende Untersuchung der Psycho Movies schließt an die zuletzt genannte konstruktivistische Zugangsweise an. Die Darstellungen psychischer Störung gelten hier als ästhetische Konstruktion spezifischer Vorstellungen zum Verhältnis von Normalität und Abweichung. Die sozialpsychologische Relevanz der Untersuchung von Psycho Movies leitet sich demnach aus ihrer ideologischen Reichweite ab. Psycho Movies sagen in der Regel wenig über die Realität von psychisch leidenden Menschen und, bis auf Ausnahmen, wenig über die Realität der Psychiatrie bzw. des klinischen Systems aus, aber sie repräsentieren in sehr starkem Maße und sehr eindringlicher Weise gesellschaftliche, kulturelle Regulationsmechanismen von Normalität und Abweichung. Psycho Movies sind, was die „gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit“ (Berger & Luckmann 1969) betrifft, in einem ideologiekritisch verallgemeinerbaren Sinne ‚hot stuff‘.

Bevor die mit diesem hier angedeuteten ideologiekritischen Anliegen verbundenen Prämissen, weiterführenden Fragestellungen und Thesen sowie die theoretischen und methodischen Probleme dargelegt werden, soll nun zunächst die konstruktivistische Perspektive anhand der Kriterien für die Film- auswahl und der Gliederung des Empirieteils erläutert werden.

Auswahl und Systematisierung der Filme

Die Untersuchung von Psycho Movies soll in einem dezidierten Sinne nicht den klinischen Diskurs zum Verhältnis von Normalität und Abweichung reproduzieren. Von daher versteht es sich von selbst, dass die Systematik der Filmauswahl nicht entlang diagnostischer Kategorien aufgebaut werden kann. Stattdessen folgt die Systematik in deskriptiver Weise bestimmten thematischen Schwerpunkten der Filme.

Die Durchsicht bzw. die Bestimmung der Psycho Movies erfolgte im ersten Schritt anhand einer Stichwortrecherche in der digitalen Version einer der gebräuchlichsten filmhistorischen Enzyklopädien – dem „Lexikon des internationalen Films“ (Katholisches Institut für Medieninformation & Katholische Filmkommission für Deutschland). Mit einer Vielzahl an klinischen und alltagssprachlichen Begriffen zum Thema der psychischen Störung wurden die Kurzkritiken sowie Titel abgefragt. Ergänzt wurde dieses Vorgehen durch die kontinuierliche Durchsicht der Filmographien entsprechender Fachliteratur, filmspezifischer Zeitschriften (vor allem epd-Film, Soziale Psychiatrie/Filmknäcke, Sight & Sound) sowie Feuilletons (vor allem Süddeutsche Zeitung, Die Zeit, Spiegel-Online) und der Online-Filmographie www.disablefilms.co.uk. Im nächsten Schritt wurde die damit gewonnene Stichprobe von ca. 1.200 Spielfilmen anhand bestimmter, von dem renommierten Filmsoziologen Norman Denzin in verallgemeinerbarer Form vorgelegter (vgl. Denzin 1991b, S.11f.) und hier spezifizierter Kriterien auf ein Sample von ca. 200 Filmen verdichtet, das nach Filmkritiken bzw. Fachrezensionen durchgesehen wurde und zum größten Teil auch auf den Bildschirm kam. Davon wurden ca. 100 Filme einem systematischen filmwissenschaftlichen Screening unterzogen, ca. 25 Filme wurden als ‚Anker‘ der Gesamtuntersuchung (vgl. Kap. 3.3) ausführlich analysiert. Die Kriterien der Auswahl sind folgende:

- Es handelt sich um einen cineastischen Klassiker, um einen Kultfilm.
- Der Film erhielt Preise oder spielte sehr hohe Umsätze ein.
- Der Film erweckte in der Rezeption besonderes Augenmerk (Presse, Fachliteratur, Aufnahme in spezifische Filmographien).
- Das inhaltliche Kriterium (Begriff psychischer Störung) ist spezifizierbar.
- Der Film reflektiert alltagsnahe, sozialwissenschaftliche und klinische Betrachtungsweisen zum Thema der psychischen Störung.
- Der Film reflektiert kulturelle, mediale und speziell filmische Bearbeitungen des Themas psychische Störung.
- Der Film präsentiert bzw. markiert Veränderungen der filmischen Bearbeitung des Themas psychische Störung.

Um in die engere Wahl der Untersuchung zu kommen, muss ein Film nicht alle, sondern nur ein Kriterium erfüllen. Es zeigte sich allerdings, dass ein Film, der eines dieser Kriterien erfüllt, in der Regel auch mehrere andere erfüllt. Dies verwundert insofern nicht, als sich in Denzins Untersuchungskategorien der theoretische Zugang zum Gegenstand bereits als ein konstruktivistischer, sozialpsychologischer abzeichnet. Zum einen geht es darum, dass die Filme eine nachweisbare gesellschaftliche Wirkung erzielen (Preise, Rezeption, finanzieller Erfolg), und zum anderen geht es inhaltlich um Betracht-

tungsweisen, kulturelle Bearbeitungen und Reflexionen des Themas psychische Störung. Das heißt, die psychische Störung wird nicht im klinischen Sinne als etwas naturhaft bzw. essenziell Vorhandenes vorausgesetzt, um danach zu fragen, ob sie als solches adäquat im Film abgebildet ist. Vielmehr wird sie als ein Ergebnis von gesellschaftlichen, kulturellen Aushandlungsprozessen verstanden, um danach fragen zu können, wie die verschiedenen Sichtweisen zum Thema psychische Störung und wie – einen Schritt weiter – die medialen, filmischen Bearbeitungsmethoden dieser Sichtweisen selbst im Film repräsentiert werden. Filme, die ein solches reflexives Niveau erreichen oder gar einen neuen cineastischen Zugang zum Thema der psychischen Störung markieren, erwecken aufgrund der damit verbundenen ästhetischen Leistung, ihrer progressiven Darstellung des Themas oder aufgrund ihrer provokativen Wirkung meistens auch Aufsehen beim Fachpublikum, gewinnen nicht selten Preise, und einige davon erzielen auch die Aufmerksamkeit des breiten Publikums sowie beachtlichen finanziellen Erfolg.

An dieser Stelle muss darauf hingewiesen werden, dass ein vollständiger Überblick über alle Psycho Movies nicht möglich ist – zum einen, weil die inhaltlichen Kriterien ihrer Auswahl letztlich dehnbar sind, und zum anderen, weil es viele Filme gibt, die nie ins Kino, geschweige denn in die Videotheken kommen oder auch in der Presse wenig Resonanz finden. Hierbei handelt sich es entweder um schlichtweg ‚schlechte‘ Filme, die niemanden interessieren (können), oder um B-Movies, die aufgrund ihrer Low-Budget-Produktion und ihrer ‚oberflächlichen‘ Machart weder den Ansprüchen des profitorientierten Marktes noch den Ansprüchen des cineastischen Mainstreams gerecht werden. Weiterhin gibt es durchaus interessante Kunst- bzw. Experimentalfilme, die beispielsweise nur auf Filmfesten gezeigt wurden, als Studienarbeiten in den Archiven der Filmhochschulen fern vom Licht der Öffentlichkeit lagern oder aus anderen Gründen nie aus privaten Bereichen herauskommen.

Für eine Diskursanalyse kann die Gruppe der ‚schlechten‘ Filme insofern vernachlässigt werden, als sie ohne Bedeutung bleiben, wenn sich wirklich niemand dafür interessieren kann. Vielen B-Movies kommt allerdings insofern hohe diskursanalytische Relevanz zu, als sie zwar nicht unbedingt konventionelle ästhetische Standards erfüllen, innerhalb von LiebhaberInnenkreisen und spezifischen RezipientInnenszenen als sogenannter ‚Trash‘ oder ‚Underground‘ aber sehr geschätzt werden. Nicht selten handelt es sich bei B-Movies um ungewöhnliche, subversive Filme, die gerade ein besonders hohes kritisches Potenzial entfalten können. Und die Experimentalfilme stellen für Diskursanalysen ganz klar interessante Gegenstände dar, weil damit diskursive Strukturen jenseits des kulturellen Mainstreams aufgespürt werden können. In der vorliegenden Untersuchung werden auch B-Movies und vom cineastischen Mainstream unabhängige Filme verwendet – allerdings nicht systematisch und in eher geringem Ausmaß. Es unterliegt weitgehend dem Zufall, auf diese Art von Filmen zu stoßen, denn im öffentlichen Diskurs bzw. in den gängigen Recherchemedien wird kaum auf sie hingewiesen – und wenn, kann man die Filme meistens nicht sehen, weil sie nur auf Filmfesten gezeigt wurden und nicht auf Video erhältlich sind. Es gibt für Filme keine Archive, wie es für Printmedien üblich ist, in denen nahezu alle Veröffentlichungen systematisiert und zugänglich gemacht wären, und es ist immer mehr oder weniger Glück, wenn man genau die Filme findet, die man sucht. Eine systematische Recherche nach Experimentalfilmen würde viel Aufwand mit ungewissem Ergebnis bedeuten, so dass der Rahmen dieser Arbeit über-

schritten wäre. Was die B-Movies betrifft, so wurden die ausgewählt, die ästhetisch interessant und auch auf Video verfügbar sind. Im Großen und Ganzen bezieht sich die vorliegende Untersuchung aus pragmatischen Gründen also hauptsächlich auf kommerziell oder cineastisch erfolgreiche Filme, bzw. solche Filme, die in den etablierten Medien des cineastischen Diskurses Resonanz finden. Durch diese Art der Selektion von Filmen werden selbstverständlich von vornherein Grenzen der Erkenntnismöglichkeit in die Untersuchung eingebaut, und es sei darauf hingewiesen, dass die vorliegende Arbeit überwiegend auf die Strukturen und Entwicklungen des etablierten filmischen Diskurses ausgerichtet ist. Subversive filmische Diskurse können dabei leider nur gestreift werden.

Zurück zum Begriff der psychischen Störung im Spielfilm und dem Problem, Psycho Movies zu systematisieren: Die konstruktivistische Sichtweise zum Begriff der psychischen Störung impliziert die Vorstellung, dass es die psychische Störung nicht an sich gibt. Entsprechend dieser konstruktivistischen Perspektive zeigt sich weiterhin, dass es in den Psycho Movies auch das Thema der psychischen Störung nicht an sich gibt. Vielmehr wird das Thema psychische Störung stets in Bezug zu unterschiedlichen thematischen Kontexten bearbeitet. Das heißt, dass die Psycho Movies kein homogenes und im Prinzip auch kein eigenes Genre bilden.

So gesehen umfasst die Bezeichnung ‚Psycho Movie‘ verschiedene Genres, die hier über das Thema der psychischen Störung zusammengefasst werden können. Es stellt sich das Problem einer sinnvollen Systematisierung der Psycho Movies. Es wurde dargelegt, warum diese nicht entlang diagnostischer Kategorien stattfinden soll. Welche Einteilung bietet sich stattdessen an? Die Durchsicht und die nach den geschilderten Kriterien durchgeführte Auswahl der Filme zeigen, dass die Psycho Movies sich innerhalb verschiedenster Genres bewegen. Eine Gliederung der Untersuchung anhand einer Einteilung in die gebräuchlichsten Genres wäre allerdings sehr schematisch und würde die Spezifität der Analyse aufweichen. Deshalb wurde hier folgende Vorgehensweise zur Systematisierung verwendet: Die Filme wurden auf deskriptive Weise thematischen Clustern zugeteilt. Die Psycho Movies behandeln nicht nur das Thema der psychischen Störung, sondern auch Themen, welche sich entsprechend der Kontexte, in denen der Begriff psychische Störung eine Rolle spielt, darstellen. Jeder Film des Untersuchungssamples wurde dem thematischen Kontext der psychischen Störung zugeordnet, der jeweils am stärksten im Vordergrund steht. Es ergeben sich dadurch folgende Hauptthemen der Psycho Movies, entlang derer sie schließlich in sechs verschiedenen Kapiteln zusammengefasst werden können:

- Psychiatrie
- Psychotherapie
- Familie
- Krieg
- Psychopathen (wahnsinnige Mörder, Serienkiller)
- Identitätsarbeit (individuelle Lebensschicksale)

Diese übergeordneten Themen können nun jeweils auf verschiedenen Dimensionen differenziert werden:

- thematisch
- filmhistorisch (die ästhetische Weiterentwicklung von Spielfilmen durch ihren Bezug auf vorhergehende Spielfilme bzw. auf filmische Traditionen)
- theoriegeleitet

Selbstverständlich sind die thematischen Cluster nicht trennscharf. Man denke nur an Filme wie *Psycho*: Das Thema Psychiatrie wird über den psychologischen Vortrag eines Psychiaters zur Krankheit eines verrückten Mörders behandelt, in dem das Thema Familie keine unerhebliche Rolle spielt. Doch dem Cluster ‚Psychopath‘ ist der Film am stärksten zuzuordnen, weil die Figur des wahnsinnigen Mörders den thematischen Fokus bildet – insbesondere aufgrund der filmhistorischen Bedeutung des Filmes innerhalb des entsprechenden Sub-Genres ‚Psychothriller‘. Die quer zu den sechs deskriptiven Clustern verlaufenden Dimensionen einer thematischen, filmhistorischen und theoriegeleiteten Systematisierung greifen ebenfalls ineinander und spannen dabei das Feld der sozialpsychologisch ausgerichteten Filmanalyse auf.

Theorie, Methode und Aufbau des Empirieteils

Die Untersuchung der medialen Konstruktionen des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm wird über die deskriptive Einteilung in die Themen Psychiatrie, Psychotherapie, Familie, Krieg, Psychopathen und Identitätsarbeit hinweg in folgende diskursanalytisch ausgerichtete Fragestellungen unterteilt:

- An welche thematischen und filmhistorischen Kontexte schließen die Darstellungen des Begriffs psychischer Störung an?
- Welche Aussagen zu den Kontextthemen werden anhand der Konstruktion des Störungsbegriffs transportiert?
- Welche verallgemeinerten Konzepte von Subjektivität bzw. Identität werden durch die Filme vermittelt?
- Auf welche Weise werden Normalitätsstandards konstruiert oder sowie dekonstruiert?
- Welche Perspektiven zum Verhältnis von Individuum und Gesellschaft werden entwickelt?
- Welche Erklärungen gesellschaftlicher Realitäten werden dadurch angeboten?
- Welche Veränderungen und Entwicklungslinien lassen sich hinsichtlich dieser Fragestellungen feststellen?

Im Zentrum dieses Fragenbündels steht stets die Frage nach den Konstruktionsweisen des Verhältnisses zwischen Normalität und Abweichung. Der Störungsbegriff stellt per se eine Abweichungskategorie dar, und *Psycho Movies* können von daher etablierte Normalitätsstandards zum einen bestätigen und zum anderen auch symbolisch überschreiten. Die Möglichkeit einer symbolischen Überschreitung von Normalitätsstandards stellt dabei den interessantesten Aspekt der *Psycho Movies* dar, und die genannten Fragestellungen dienen dabei schließlich über die gesamte Untersuchung hinweg folgender übergeordneter Frage:

Wie führt die symbolische Überschreitung von Normalitätsstandards in negativer Weise zur Bestätigung jener Normalitätsstandards, und wie werden widerständige Perspektiven generiert?

Die *theoretische Basis* der Untersuchung (*Kapitel 2*) bewegt sich von der Foucaultschen Diskurstheorie sowie der damit verbundenen kritischen Sichtweise des Krankheitsbegriffs über die Verschränkung semiotischer und materialistischer Zugänge zum Kulturbegriff der Cultural Studies bis hin zum filmwissenschaftlichen Konzept des Dispositivs. Die Psycho Movies werden als Interdiskurse begriffen und besondere Berücksichtigung findet hierbei die Theorie des Normalismus, wie sie *Jürgen Link* darlegt. Nach einem Überblick über die für psychiatriekritische Theoriebildung maßgeblichen sozialwissenschaftlichen Zugänge, die in Folge der kulturtheoretischen Perspektiven der Antipsychiatriebewegung entwickelt wurden und die Basis für alternative psychiatrische Konzepte lieferten, folgt eine kurze Skizze der Foucaultschen Analyse des Dispositivs des Wahnsinns. Hierbei wird dargestellt, wie *Michel Foucault* den Wahnsinn als ein diskursives Ergebnis im Spannungsfeld der Begriffe von Wahrheit, Subjekt und Macht theoretisiert. Im Anschluss folgt eine kurze Erklärung, wie die vorliegende Arbeit ‚trotz‘ diskurstheoretischer Ausrichtung im Bereich der Ideologiekritik verortet werden kann, indem der Ideologiebegriff, *Stuart Hall* folgend, als Kennzeichen eines machttheoretischen Zugangs zum Gegenstandsbereich der symbolischen Vermittlung von Wahrheit verstanden wird. Diese Erläuterung des Ideologiebegriffs führt dann direkt in die Cultural Studies, die Diskurstheorie vor einem poststrukturalistischen und marxistischen Hintergrund gleichermaßen semiotisch und machttheoretisch entwickeln. In den Cultural Studies geht es um die gesellschaftlichen Funktionen von Zeichensystemen – und dabei bildet die Filmtheorie eine maßgebliche Grundlage. Für das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit werden nun filmtheoretische Traditionen kurz rekapituliert, um zu skizzieren, wie Filmwissenschaft als eine Semiotik gesellschaftlicher Verhältnisse betrieben werden kann. Dabei werden die maßgeblichen filmpsychologischen Konzepte erläutert und im Hinblick auf das Anliegen einer kritischen Kulturwissenschaft erörtert. Zum Schluss des Theorieteils wird zusammengefasst, wie Film als ein Dispositiv diskursiver Schnittstellen zwischen Individuum und Gesellschaft begriffen werden kann.

Im *Methodenteil* (*Kapitel 3*) gilt es, den Diskursbegriff methodologisch aufzubereiten und zu erläutern, wie Diskursanalyse zum einen im Rahmen qualitativer Sozialforschung verortet sowie zum anderen auf den Gegenstandsbereich audiovisueller Medien bezogen werden kann. Hierbei spielen das Encoding-Decoding-Modell nach *Stuart Hall* und die Frage nach den methodischen Möglichkeiten, filmimmanente Subjektpositionen zugänglich zu machen, eine zentrale Rolle. Was die diskursanalytische Vorgehensweise und das Erkenntnisinteresse betrifft, wird insbesondere auf die Konzepte der Kritischen Diskursanalyse nach *Siegfried Jäger* Bezug genommen. Was den Gegenstand betrifft, werden spezifische filmanalytische Methoden diskutiert; und in erster Linie Instrumente der ‚strukturellen, systematischen‘ sowie der ‚genrespezifischen‘ Filmanalyse ausgewählt. Diese filmwissenschaftlichen Methoden werden schließlich auf die diskursanalytische Fragestellung abgestimmt; zu diesem Zweck wird ein spezifischer Auswertungsmodus (Analyseleitfaden, Kategoriensystem und computerbasiertes Auswertungstool) vorgestellt.

Der *Empirieteil (Kapitel 4 bis 9)* wird gemäß den oben geschilderten deskriptiven Clustern in sechs Kapitel unterteilt. Davon sind die ersten vier Kapitel auf den Begriff der Institution und die letzten zwei auf den der Identität hin fokussiert. Beide Begriffe spielen dabei selbstverständlich in allen sechs Kapiteln eine Rolle, von der Thematik her gesehen müssen jedoch unterschiedliche Schwerpunkte gesetzt werden. In Bezug auf die Themen ‚Psychiatrie‘, ‚Psychotherapie‘, ‚Familie‘ und ‚Krieg‘ verweist die Untersuchung der entsprechenden gesellschaftlichen Bedeutungshorizonte des Störungsbegriffs maßgeblich auf dessen institutionelle Organisation, während die ‚Psychopathen-Filme‘ den Begriff der Institution nur marginal bearbeiten. Zwar kommen hierbei Institutionen (v.a. Psychiatrie, Polizei, Justiz, Familie) vor, doch der Schwerpunkt dieses spezifischen Filmgenres liegt weitgehend in einer dekontextualisierten Konstruktion des Störungsbegriffs und der damit verbundenen artifiziellen Konstruktion von Identitätsmustern. Das Kapitel ‚Identitätsarbeit‘ klammert die Psychopathen wiederum zum größten Teil aus und behandelt Filme, die tendenziell realitätsnähere Lebensschicksale in Form von Charakterstudien erzählen, während der Störungsbegriff zwar im Kontext gesellschaftlicher Verhältnisse, aber nicht so sehr in Bezug auf seine institutionelle Bedeutung entwickelt wird.

Auf eine detailliertere Darstellung der Untergliederung der einzelnen Empiriekapitel sowie auf einen Überblick über die entsprechenden Filmbeispiele wird an dieser Stelle verzichtet; stattdessen werden kurze Einführungen direkt zu Beginn und Zusammenfassungen am Ende der jeweiligen Kapitel formuliert.

Im abschließenden *Kapitel (10)* werden die Ergebnisse auf einer übergeordneten Ebene zusammengefasst und diskutiert sowie daran anschließende, weiterführende Forschungsfragen zur gesellschaftlichen Bedeutung von Psycho Movies skizziert.

2. THEORETISCHE BASIS

Die Kriterien der Filmauswahl verweisen bereits darauf, dass es in der vorliegenden Arbeit um die Untersuchung der filmischen Verwendung des Begriffs psychischer Störung geht, in der als Referenz dieses Begriffs weder seine Funktion innerhalb klinischer Standards noch die gesellschaftliche, psychosoziale Realität von psychisch Leidenden gilt, sondern das gesellschaftliche, kulturelle Bedingungsgefüge seiner Verwendung. Dies ist eine sehr abstrakte Bestimmung des Untersuchungsgegenstandes, die nun anhand ihrer theoretischen Voraussetzungen im Hinblick auf das zugrunde liegende Erkenntnisinteresse und die daraus folgenden Fragestellungen sowie Thesen skizziert werden soll.

2.1 Diskurstheorie und Krankheitsbegriff

Ein für den theoretischen Rahmen maßgeblicher Begriff wurde neben dem der gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeit bereits mehrmals verwendet und soll nun expliziert werden: der Begriff des Diskurses. Im Allgemeinen ist er als eine zur gesellschaftlichen Konstruktion von Wirklichkeiten notwendige, geregelte Verknüpfung und Formierung von Aussagen definiert (vgl. Foucault 1974a, 1981; 1991; Keller & Hirsland & Schneider & Viehöver 2001; Hirsland & Schneider 2001; Bublitz 2003; Keller 2004). Das heißt, der Begriff des Diskurses bezieht sich auf gesellschaftlich strukturierte, normative, sprachliche sowie handlungspraktische und letztlich ideologische Momente, die in Zusammenhang mit spezifischen Subjektbegriffen ein Bild der Realität vermitteln. Kurz gesagt: Diskurse erzeugen Wahrheit. Das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit bezieht sich dabei auf jene diskursive Erzeugung von Wahrheit, welche eine maßgebliche Rolle in Bezug auf Vorstellungen zum Verhältnis von Normalität und Abweichung spielt – und zwar anhand der Konstruktion des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm.

Die mediale Konstruktion des Krankheitsbegriffs als normalistischer Interdiskurs

Der Begriff psychischer Krankheit kann als ein eigener Diskurs sowie gleichzeitig als ein Element von mehreren Diskursen verstanden werden. Diese Sichtweise zum Verhältnis von Krankheitsbegriff und Diskursbegriff verweist dabei auf die Vielschichtigkeit des Diskursbegriffs selbst. Diskurse können im Hinblick auf inhaltliche sowie formale Bestimmungsmerkmale, auf mehreren Diskursebenen, im Rahmen verschiedener Diskursstränge oder als Ensemble einer Vielzahl von Diskurselementen untersucht werden (vgl. Jäger 2001, S.96ff.; Keller 2004, S.64ff.).

Der Literaturwissenschaftler und Diskurstheoretiker *Jürgen Link* unterscheidet hierbei vier formale Typen von Diskursen: Spezialdiskurse, Interdiskurse, Interpezialdiskurse und Elementardiskurse (Alltagsdiskurse).

- Spezialdiskurse sind inhaltlich durch spezifische Gegenstände und formal durch ihre relative Geschlossenheit gekennzeichnet. Sehr deutlich werden diese Charakteristika zum Beispiel bei wissenschaftlichen Diskursen. Sie tendieren „zu einem Maximum an immanenter Konsistenz und zu entsprechender Abschließung gegen arbeitsteilig ‚externes‘ Diskursmaterial. [...] Idealtypisch dominiert in der Funktionsweise eines Spezialdiskurses demnach die eindeutige Denotation und die Ausschaltung aller Mehrdeutigkeiten und Konnotationen“ (Link 1999a, S.50).
- Interdiskurse sind dagegen durch ihre Offenheit und Vielzahl an Anschlüssen zu anderen Diskursen gekennzeichnet. Sie sind an Spezialdiskurse, Alltagsdiskurse sowie weitere Interdiskurse ‚locker‘ gebunden, und vermitteln diese miteinander. Laut Link sind jene Diskurse als interdiskursiv zu verstehen, die „mit variabler und flexibler Bedeutung in einer Mehrzahl von Spezialdiskursen sowie ggf. ebenfalls in allgemeinen, z.B. sog. ‚Alltagsdiskursen‘ zirkulieren“ (ebd.). Interdiskurse sind demnach „die Gesamtheit all der Diskurselemente [...], die nicht speziell, sondern mehreren Einzeldiskursen gemeinsam sind“ (Link 1988, S.48). Ein wesentliches Charakteristikum der Elemente von Interdiskursen sei folglich auch ihre konnotative Funktionsweise (vgl. Link 1999a, S.50). Link spricht hier von ‚Kollektivssymbolen‘ (vgl. Link 1982, 1988) und versteht darunter „[...] jene diskursiven Elemente, die zu einer bestimmten Zeit in vielen Diskursen vorkommen und als Ressource von Evidenz und Deutbarkeit dienen“ (Sarasin 2001, S.61).
- Interspezialdiskurse verbinden auch Spezialdiskurse, aber sie bestehen dabei ausschließlich aus Elementen, welche überwiegend denotative Funktionen haben. Die Medizin ist beispielsweise ein Interspezialdiskurs, da sie „[...] spezialdiskursive Komponenten verschiedener Herkunft, z.B. chemische, biologische u.a. bündelt“ (Link 1999a, S.50).
- Als Elementardiskurse bezeichnet Link Alltagsdiskurse, die sich auf eine „elementare Soziokultur“ beziehen, die „[...] funktionale Selbstständigkeit besitzt und nicht als pures Epiphänomen des Systems der Spezial- und Interdiskurse erklärt werden kann“. Link betont hier allerdings auch, dass die Alltagsdiskurse in modernen Gesellschaften durch das System von Spezial- bzw. Interdiskursen „vielfältig überdeterminiert und spezifiziert“ seien (ebd., S.51).

Der Begriff der psychischen Störung spielt in allen hier genannten Diskurstypen eine Rolle. Im Rahmen des klinischen Diskurses wird er spezialdiskursiv bzw. interspezialdiskursiv konstruiert, und in Bezug auf eine dezidierte Markierung von sozialen Normen kommt ihm alltagsdiskursiv eine prominente Position zu. Spezialdiskursive und alltagsdiskursive Konstruktionen des Störungsbegriffs unterscheiden sich in formaler Hinsicht dabei nicht nur, sie können inhaltlich auch konvergieren. Beispielsweise reproduziert die im Rahmen klinischer Forschung und Praxis mittlerweile programmatische Verwendung des Evidenzbegriffs (‚evidenzbasierte Medizin‘¹/‚evidenzbasierte Psychiatrie‘) als Chiffre für den Anspruch sowie die Verfügbarkeit ‚wissenschaftlich gesicherter Erkenntnis‘²

1 Vgl. Sackett, David et al. (1999). Evidenzbasierte Medizin. Wien. Zuckenschwerdt.

2 Vgl. Stellungnahme des Deutschen Netzwerks Evidenzbasierte Medizin (DNEbM) e.V.: Öffentliche Anhörung am 23. Juni 2003 in Berlin zum Antrag der Fraktio-

alltagsnahe Vorstellungen einer vermeintlich von diskursiven Prozessen unabhängig gültigen Wahrheit. In dieser Weise am positivistischen Wissenschaftsideal orientierte klinische Konstruktionen von Störungsbildern können somit aufgrund ihres fehlenden reflexiven Bezugs zu den Bedingungen ihrer diskursiven Möglichkeit implizit von alltagsnahen Normalitätskonstruktionen bestimmt sein – obwohl sie den expliziten Anspruch erheben, sich genau von diesen zu unterscheiden. Umgekehrt finden sich viele klinische Konstrukte mehr oder weniger präzise auch im Alltagsdiskurs wieder. In Bezug auf den Begriff der psychischen Störung kann der Transfer zwischen Spezialdiskurs und Alltagsdiskurs als relativ hoch eingestuft werden – und das liegt an der interdiskursiven Potenz des Störungsbegriffs.

Im Hinblick auf die Diskursivierung von Normalitätskategorien kann die interdiskursive Konstruktion des Störungsbegriffs nun im Rahmen zweier Dimensionen verortet werden:

- Die eine beinhaltet die oben beschriebenen Verbindungen zwischen klinischem Spezialdiskurs und Alltagsdiskurs. Dabei handelt es sich gewissermaßen um einen Diskurs der psychischen Krankheit im engeren Sinne.
- Die andere umfasst den zwischen unterschiedlichen Diskursen und über den Störungsbegriff laufenden Transport von Normalitätskonstruktionen.

Diese zweite Dimension des Interdiskurses der psychischen Störung spannt das Gegenstandsfeld der vorliegenden Arbeit auf. Der Störungsbegriff bildet hier ein diskursives Transportmittel, das normative Aussagen zu allgemeineren Gegenstandsbereichen wie Subjektivität, Vergesellschaftung, Soziabilität, Familie, Kultur, Identität oder letztlich zur Vorstellung vom Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft befördert. Spielfilme sind zur Untersuchung dieses interdiskursiven Charakters des Störungsbegriffs nun insofern prädestiniert, als ihnen eine Verfremdung spezialdiskursiver Komponenten sowie deren Anbindung an alltagsnahe, mediale oder cineastisch relevante Diskurse aus ästhetischen Gründen bereits inhärent ist. In Spielfilmen läuft über den Begriff der psychischen Störung eine besonders augenscheinliche ‚Proliferation‘ von Diskurskomplexen (vgl. Link 1999b, S.156) zwischen verschiedenen Diskursfeldern, die spezifische Vorstellungen von Normalität und Abweichung konstruieren.

Den im Ganzen inhaltlich und auch formal schwer abgrenzbaren, aber differenzierbaren Diskurs der Normalität fasst Jürgen Link unter dem Begriff des Normalismus (vgl. Link 1999a) zusammen – dieser Begriff des Normalismus bezieht sich in erster Linie auf die Untersuchung der Verbindungslinien zwischen Spezialdiskursen und gesellschaftlich verallgemeinerten Diskursen der Normalität. Im Zentrum dieser diskursiven Erzeugung von Normalität verortet Link dabei den Begriff der Subjektbildung. Normalität sei so gesehen ein

„[...] Netz von Instanzen auf Verdattung gegründeter ‚Normalisierung‘ in modernen Gesellschaften, durch das spezielle ‚Normalitäten‘, wie sie von Spezialdiskursen kontrollierbar produziert werden, sich zu kulturell-generellen ‚Normalitäten‘ erweitern. Zu solchen generellen ‚Normalitäten‘ zählen vor allem auch die normalis-

tischen subjektiven Dispositionen und Subjektformationen.“ (Link & Parr & Thiele 1999, S.8)

Eine wesentliche Unterscheidung in Bezug auf normalistische Strategien trifft Link dabei zwischen sogenanntem ‚Protonormalismus‘ und ‚Flexibilitätsnormalismus‘ (vgl. Link 1999a, S.75ff.). In Bezug auf den Begriff der Subjektbildung kann diese Differenzierung analog zu der im Identitätsdiskurs idealtypischen Unterscheidung zwischen einer statischen und einer dynamischen, multiplen (Patchwork-)Identität verstanden werden. Durch die gesamtgesellschaftlichen, strukturellen „Erosionsprozesse“ verändern sich „auch die normativen Regulative und die ihnen zuordenbaren ‚Sozialcharaktere‘“ (Keupp 1987b, S.116), und im Zuge der daraus resultierenden „tiefgreifenden Normalitätskrise“ (ebd.) tritt das Bild einer einheitlichen, festgelegten Subjektbildung hinter das einer heterogenen, offenen zurück. Das alte ‚Gehäuse der Hörigkeit‘ habe „Risse“ bekommen (ebd.), und das Subjekt müsse sich in einer flexibilisierten Welt ohne prädefinierte Handlungsanweisungen zunehmend selbst verorten (vgl. Keupp 1997a). Diese Veränderung der Identitätstheorie pointiert *Kenneth Gergen* durch den Begriff eines „multiphrenen Zustand(s), in dem man in sich ständig verlagernden, verketteten und widerstreitenden Seinsströmungen schwimmt“ (Gergen 1996, S.140), und der Sozialpsychologe *Heiner Keupp* spricht hier von einer notwendigen „Identitätsarbeit“, die darin bestehe, die „Passungen“ zwischen subjektiver Innenwelt und äußerer Lebenswelt kontinuierlich und kohärent herzustellen (vgl. Keupp 1999a/b). Keupp erläutert weiterhin, dass dieser Identitätsbegriff gleichzeitig konstruktivistisch sowie materialistisch konzipiert sei, indem er zum einen eine aktive Leistung mit ausgeprägten Freiheitsgraden auf Seiten des Subjekts widerspiegeln, und zum anderen an die Verfügbarkeit spezifischer gesellschaftlicher Ressourcen sowie an den Begriff der Handlungsfähigkeit innerhalb gesellschaftlicher Machtgefüge rückgebunden werde.

Den Unterschied zwischen Protonormalismus und Flexibilitätsnormalismus markiert *Jürgen Link* nun anhand der Ausdehnung sogenannter „Normalitätszonen“ (vgl. Link 1999, S.77). Protonormalistische Strategien seien eine Taktik „der maximalen Komprimierung“ und flexibel-normalistische Strategien die „der maximalen Expandierung der Normalitäts-Zone“ (ebd.). Als typische Beispiele führt Link Kurt Schneiders Typologie ‚psychopathischer Persönlichkeiten‘ (Protonormalismus; ebd. S.87f.; vgl. Schneider 1923) und Erving Goffmans Modell des Stigma-Managements (Flexibilitätsnormalismus; ebd. S.100f.; vgl. Goffman 1975) an. Die zunehmende Bedeutung von flexibel-normalistischen Strategien führt Link u.a. darauf zurück, dass protonormalistische Strategien unter spätmodernen gesellschaftlichen Verhältnissen zu einer sogenannten „Fassadennormalität“ (ebd. S.78), das heißt, nur noch zu einer scheinbaren Anpassung an Normalitätsstandards führen und nicht mehr wirklich bis auf die Ebene der Subjektbildung reichen. Flexibel-normalistische Strategien öffnen dem Subjekt dagegen mehr Spielraum, binden dieses dafür aber über einen Anspruch nach ‚Authentizität‘ nachhaltiger an die Normalität (vgl. auch Foucault 1993).

Link differenziert Protonormalismus und Flexibilitätsnormalismus detailliert auf mehreren Ebenen (vgl. Link 1999a, S.79ff.). Für die Untersuchung von Spielfilmen kann dabei insbesondere die Kategorie der „semantischen und symbolischen Markierung der (Normalitäts-)grenze“ als relevantes Kriterium betrachtet werden. Protonormalistische Strategien operieren mit harten,

eindeutigen Normalitätsgrenzen, flexibel-normalistische mit weichen, lockeren, mehrdeutigen (vgl. ebd. ff.). Der Spielfilm lebt wie die Kunst im Allgemeinen vom Spiel mit den Normalitätsgrenzen, und Link begreift für seine Studie über den Normalismus ästhetische Produkte als „Applikationsvorlagen [...], d.h. als Komplexe verschiedenster diskursiver Elemente, die von den Subjekten [...] selektiv ‚assimiliert‘ werden können“ (ebd. S.57). In der Kunst komme es zu einer notwendigen Überschreitung von Normalitätsgrenzen, zu einer „Denormalisierung“ (ebd. S.58) – genauer gesagt, zu keiner realen Denormalisierung, sondern zum Angebot „simulierter Prozesse der Denormalisierung“ (ebd. S.61), zum Spiel mit der Vorstellung von Denormalisierungen.

Im Rahmen des Flexibilitätsnormalismus stellt dieser ästhetische Anspruch einer symbolischen Überschreitung von Normalitätsgrenzen nun keine leichte Aufgabe dar, und die Herausforderung für die Analyse ästhetischer Produkte kann folglich darin gesehen werden, aufzuzeigen, welche Grenzen überhaupt überschritten werden.

Weiterhin können ästhetische Produkte darauf hin untersucht werden, inwieweit die symbolisch vermittelten Denormalisierungen über normalistische Strategien rückgängig gemacht und damit wiederum im Sinne spezifischer Normalitätskonstruktionen verwendet werden, oder inwieweit die symbolischen Denormalisierungsprozesse nachhaltig bestehen bleiben. Link spricht hier von der Möglichkeit einer „irreversible(n) Denormalisierung“ – sie „wäre das schlechthin Andere des Normalismus, wäre sein Ende als jener Prozeß, der jede Rückkehr zur Normalität unmöglich machen würde“ (ebd. S.61). Diese irreversible Denormalisierung sei die „stärkste Quelle von Angst im Normalismus“ (ebd.) – und sie birgt aufgrund ihrer diskursiven Sprengkraft Potenzial für kritische Erkenntnis in Bezug auf die Funktionsweisen der überschrittenen Normalitätsgrenzen.

Die Begriffe der Denormalisierung und der Renormalisierung sind zentrale Ansatzpunkte in Links Theorie des Flexibilitätsnormalismus. Die Beweglichkeit und Überdeterminiertheit des Flexibilitätsnormalismus veranschaulicht er mit dem Bild der ‚(nicht-)normalen Fahrten‘ (vgl. ebd. S.60f.), und den Begriff der Grenze innerhalb dieses beweglichen Normalitätssystems erläutert er durch den Vergleich mit dem Galtonschen Kugelbrett. So wie die Bahn der Kugel im Galtonbrett stochastisch gesehen den Ablauf von Entscheidungen nachbilde, so würden in den Bereichen von Subjektivität, Identität und Normalität ebenfalls dynamische Strukturen existieren. Dieser Vergleich verdeutlicht, dass der Begriff der Grenzüberschreitung nicht singular, also nicht eindeutig gedacht wird. Stochastisch existieren zwar eindeutige Grenzen, doch falls die Kugel aus dem Normbereich rollt, ist dies nur mathematisch und nur für diesen Moment irreversibel. Im Ganzen handele es sich jedoch um einen Prozess, der qualitativ gesehen eher durch Kontinuen und Mehrdimensionalitäten als durch Binaritäten adäquat beschrieben werden könne.

Links Bild der (nicht-)normalen Fahrten ist durch den Begriff der Pluralität von relevanten Einzelsituationen sowie durch den Begriff der Prozesshaftigkeit gleichermaßen geprägt. Das heißt, es geht nicht nur um eine alles entscheidende Grenzüberschreitung, sondern stets um ein unabgeschlossenes Bündel davon. Die (nicht-)normalen Fahrten verlaufen überdeterminiert, aber nicht beliebig, und das bedeutet, dass die Verlaufsstruktur dieser Fahrten auf ihre mögliche Syntax hin untersucht werden kann. Damit diese Untersuchung

nicht nur formalistisch verstanden wird, stellt sich weiterhin die Frage nach dem Bezug einer solchen Normalitätssyntax zur gesellschaftlichen Realität. Folglich ist der Begriff der Syntax um den der Semantik zu erweitern; der Begriff der Normalität kann dadurch auf seine Symbolhaftigkeit und darüber hinaus auf seine Diskursivität bezogen werden. Für das Untersuchungsfeld ‚Konstruktion des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm‘ bedeutet dies, die Semantik dieser Normalitätskonstruktionen zu rekonstruieren und deren diskursive Zusammenhänge aufzuzeigen.

Unter der Fragestellung, wie Denormalisierungsprozesse in Spielfilmen beurteilt werden können, stellt das Thema der psychischen Störung nun einen besonderen, gewissermaßen einen paradoxen Gegenstand dar. Der Begriff psychischer Störung impliziert bereits eine Überschreitung von Normalitätsgrenzen. Wie kann er also zum Zwecke ästhetisch vermittelter Denormalisierungen verwendet werden? Zum einen kann er über die Anwendung spezifischer klinischer Diskurse normalisiert werden – dies wäre kongruent zum Diskurs der Antistigmatisierungsbewegungen. Zum anderen kann er in andere Diskurse gesellschaftlicher Normalität (z.B. Familie, Kultur oder Identität) eingebaut werden und dort für Verunsicherungen sorgen. In diesem Fall rührt der Störungsbegriff an die Normalitätsgrenzen der jeweiligen Diskurse, und die scheinbar grenzüberschreitende Normalisierung des Störungsbegriffs kann hier gerade zu einer Befestigung etablierter Normalitätsvorstellungen führen. Zusammenfassend kann daher festgehalten werden, dass der Begriff psychischer Störung im Spielfilm in besonderer Weise ein grundlegendes Spannungsverhältnis zwischen Denormalisierung und (Re-)Normalisierung induziert, und dass es dabei durch die Koppelung verschiedener Themen zu interdiskursiven Transfers von Normalitätskonstruktionen kommt.

Im Hinblick auf seine Untersuchungen normalistischer Diskurse erläutert Jürgen Link die „besondere Wichtigkeit der Analyse interdiskursiver Tatbestände“ (Link 1999b, S.150). Folgende Fragestellungen legt er dabei zu Grunde:

„Aus welchen ‚Positivitäten‘, wie Foucault sagt, d.h. aus welchen besonderen Wissensbereichen [...] stammen die jeweiligen allgemein als wahr akzeptierten Aussagen? Welche dieser ‚Positivitäten‘ werden gekoppelt und gelten als kompatibel und welche nicht? Lassen sich entgegengesetzte diskursive Positionen als Konfrontation innerhalb gleicher ‚Positivitäten‘ [...] begreifen oder konkurrieren verschiedene ‚Positivitäten‘?“ (Link aaO, S.150f.)

Als Interdiskurs ist die Konstruktion des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm nun schon alleine deshalb zu begreifen, weil dem Spielfilm ein hohes Maß an Interdiskursivität per se immanent ist. Darüber hinaus kann die Konstruktion des Störungsbegriffs allerdings auch jenseits dieser speziellen medialen Form als ein Interdiskurs par excellence verstanden werden. Die Verwendungsweisen des Begriffs der psychischen Störung bzw. der psychischen Krankheit sind zum einen durch vielfältige alltagsprachliche, institutionelle, kulturelle und wissenschaftliche Sichtweisen (über-)determiniert, zum anderen werden über den Krankheitsbegriff unterschiedliche Diskurse sowie damit verbundene gesellschaftliche Interessen vermittelt. Man denke hier an die Verbindung von juridischem und medizinischem Diskurs zum Zwecke der sozialen Kontrolle nicht kriminalisierbarer abweichender Verhaltensweisen. In Bezug auf seinen diskursiven Charakter, seine gesellschaftlichen

Funktionen und seine kulturellen Bestimmungsmerkmale steht der Störungsbegriff von daher seit Mitte des 20. Jahrhunderts in einer nachhaltigen Tradition kritischer sozialwissenschaftlicher Untersuchungen. Diese wird nachfolgend kurz skizziert.

Kritik des Krankheitsbegriffs und kulturtheoretische Perspektive der Psychiatriekritik

Die sozialwissenschaftliche, gesellschafts- sowie kulturtheoretische Bearbeitung des Begriffs psychischer Störung hat eine Geschichte, die ihren Höhepunkt in der Antipsychiatriebewegung und der Begründung einer reflexiven, alternativen Psychiatrie in den 60er und frühen 70er Jahren erreichte (vgl. Mannoni 1973). Neben der für diese Bewegung maßgeblichen Verbindung von Kritik an den Bedingungen der damaligen Anstaltspsychiatrie (vgl. Basaglia 1971; Goffman 1973) mit einem dezidierten Rekurs auf das Prinzip der Bürgerrechte (vgl. Oaks 1993) entwickelte die Psychiatriekritik eine gesellschafts- bzw. kulturtheoretische Perspektive zum Begriff der psychischen Störung, die auch heute noch, in der Zeit der reformierten Psychiatrie, aktueller denn je erscheint (vgl. Kempker 1991; Kempker & Lehmann 1993; Parker 1995; Flick 1997; Zaumseil 1997; Quindel 2004). Zum einen wurde das Phänomen psychischer Krankheit als leidvoller Effekt unterdrückterer gesellschaftlicher Verhältnisse (vgl. Basaglia 1971; Basaglia-Ongaro 1987) sowie auch als eine Form des Aufbegehrens gegen diese (vgl. Cooper 1969, 1971, 1978) theoretisiert – es wurden in Bezug auf die psychische Krankheit „gute Gründe“, in einer ‚verrückten Gesellschaft‘ verrückt zu werden“, ausgemacht (Keupp 1997a, S.78). Zum anderen wurde der Krankheitsbegriff selbst als ein spezifischer Effekt gesellschaftlicher Verhältnisse analysiert. Er wurde im Rahmen der Labelingtheorie (vgl. Scheff 1973) als eine folgenreiche soziale Zuschreibung, das heißt, als eines der ursächlichen Momente von Abweichung verstanden, als Element ideologischer Strukturen erkannt sowie hinsichtlich seiner Funktionalität im Spannungsverhältnis der Vorstellungen von Normalität und Abweichung untersucht (vgl. Szasz 1970, 1972; Keupp 1972a/b, 1986; Conrad 1980, Ingleby 1980; Millet 1993).

Die Psychiatriekritik arbeitete auf dieser theoretischen Ebene mit ideologiekritischen Methoden und erreichte eine verallgemeinerbare gesellschaftskritische Dimension, indem sie zeigte, wie entsprechende wissenschaftliche Modelle mit dem gesellschaftlichen Interesse nach Ausschluss unerwünschter Formen von Subjektivität konform gehen, das heißt, wie „die Wissenschaft [...] den Nachweis für pathologische Differenz (liefert), der dann, gemäß den Imperativen der wirtschaftlichen und der öffentlichen Ordnung, zum Zweck der sozialen Kontrolle instrumentalisiert wird“ (Basaglia & Basaglia-Ongaro 1980, S.25). Die Psychiatrie wurde angesichts ihrer doppelten Funktion, abweichende Individuen auszuschließen und die Legitimation dieser Praktik wissenschaftlich zu unterfüttern, kritisiert, und sie wurde dabei als „Ausdruck eines Systems gesehen, das bisher glaubte, die eigenen Widersprüche zurückzuweisen und beseitigen zu können, indem es sie einfach vor sich hin bzw. beiseite schob und von ihrer Dialektik nichts wissen wollte – bestrebt, sich ideologisch als eine widerspruchsfreie Gesellschaft zu verstehen“ (Basaglia 1971, S.151). Indem die Psychiatrie ihre eigenen Widersprüche zwischen „einem mit Nachdruck proklamierten therapeutischen Zweck und den administrativen Funktionen der sozialen Kontrolle“ (Castel 1975, S.81) ver-

schleiere, sei sie als Subsystem eines übergeordneten gesellschaftlichen Systems zu begreifen, welches darauf abziele, Herrschaftsstrukturen praktisch und ideologisch zu stabilisieren. Diesen Funktionskomplex zwischen klinischem, juridischem sowie humanwissenschaftlichem Diskurs, institutioneller Praxis der Psychiatrie und gesellschaftlichem Anspruch nach sozialer Kontrolle fasst Robert unter dem Begriff ‚psychiatrische Ordnung‘ (vgl. 1979) zusammen.

Vor diesem theoretischen Hintergrund beförderte die Psychiatriekritik einen kritischen Diskurs zum Verhältnis von gesellschaftlicher Macht und Subjektivität im Allgemeinen. Andersherum betrachtet kann als entscheidende Leistung der Antipsychiatrie bzw. des Bestrebens nach einer reflexiv untermauerten, alternativen Psychiatrie ebenso festgehalten werden, dass sie verdeutlicht hat, wie Psychiatriekritik erst in Zusammenhang mit gesellschafts- bzw. kulturtheoretischen Perspektiven ihren Gegenstand adäquat in den Blick bekommt (vgl. Basaglia 1980; Heinrichs 1980; Turkle 1980; Keupp 1987a/b).

Die Analyse der Strukturen des Krankheitsbegriffs ist dabei der Schlüssel, mit dem erkannt werden kann, welche bedeutsame Rolle der Psychiatrie nicht nur als Mittel der sozialen Kontrolle, sondern darüber hinaus auch als Institution einer gesellschaftlichen Produktion von Wahrheit zukommt (vgl. Castel 1975, 1979). An diese psychiatriekritische Tradition einer gesellschafts- bzw. kulturkritischen Lesart des Begriffs psychischer Störung schließt das Erkenntnisinteresse der vorliegenden Arbeit an.

Foucaults Diskursanalyse des Wahnsinns als Theorie eines Verhältnisses von Wahrheit, Subjekt und Macht

Besonders wichtige theoretische Impulse für eine ideologiekritische Analyse des Zusammenhangs von Krankheitsbegriff und gesellschaftlicher Produktion von Wahrheit lieferte der französische Philosoph *Michel Foucault*. In seinem berühmten Werk „Wahnsinn und Gesellschaft“ legte er 1961 nach seiner 1954 verfassten, vorbereitenden Arbeit über „Psychologie und Geisteskrankheit“ (vgl. Foucault 1968) eine ausführliche historische Untersuchung vor, in der er die Geschichte des Krankheitsbegriffs in Bezug auf seine ideologische Funktion zur Regulierung von Normalität und Abweichung im Rahmen einer strukturalen Analyse durcharbeitet. Foucault begann den oben beschriebenen Begriff des Diskurses auf den Begriff der psychischen Störung anzuwenden und zeigte dabei, wie die Konstruktion des Krankheitsbegriffs zum einen mit dem praktischen gesellschaftlichen Interesse nach Ausschluss abweichender Individuen einhergeht und zum anderen als maßgebliche negative Koordinate zur ideologischen Verankerung von Normalitätsstandards dient.

Foucault erklärt, wie der Wahnsinn in der abendländischen Kulturtradition als das „Andere der Vernunft“ (Bauman 1992, S.29) konstruiert ist und wie sich die Gesellschaft in dieser Spaltung zwischen Vernunft und Wahnsinn gewissermaßen ihrer selbst versichere (vgl. Foucault 1973). Die Psychiatrie, welche den Wahnsinn seit Ende des 18. Jhds. als Geisteskrankheit fest schreibt, versteht er dabei als eine diskursive Formation, die den zuvor noch gedachten Dialog zwischen Wahnsinn und Vernunft endgültig zerbrochen habe. Damit sei der Wahnsinn zum „Schweigen“ gebracht worden, und Foucault behauptet:

„Die Sprache der Psychiatrie, die ein Monolog der Vernunft *über* den Wahnsinn ist, hat sich nur auf einem solchen Schweigen errichten können. Ich habe nicht versucht, die Geschichte dieser Sprache zu schreiben, vielmehr die Archäologie dieses Schweigens.“ (Foucault 1973, S.8)

Es geht in „Wahnsinn und Gesellschaft“ darum, eine

„Geschichte des Wahnsinns *selbst* zu schreiben, das heißt, von seinem eigenen Augenblick, von seiner eigenen Instanz ausgehend und nicht in der Sprache der Vernunft, in der Sprache der Psychiatrie [...] über einen Wahnsinn, der bereits unter ihr zermalmt ist, der beherrscht, verschüttet, verschlossen, das heißt als Objekt konstituiert und als das Andere einer Sprache und eines historischen Sinns verbannt worden ist.“ (Derrida 1976, S.58)

Foucaults psychiatriekritische Untersuchungen schlossen an den theoretischen Aufbruch der Antipsychiatriebewegung an (vgl. Foucault 1975, 1976b; Cooper & Foucault et al. 1979; Bopp 1980), wobei er zum Teil auch der damaligen antipsychiatrischen Idealisierung des Wahnsinns (vgl. Cooper 1978; Laing 1975, 1987) unterlag. Einerseits markierte er den Begriff des Wahnsinns sehr deutlich als ideologische bzw. diskursive Konstruktion, andererseits ontologisierte er in seinem Bemühen um eine „Geschichte des Wahnsinns selbst [...] ohne den rationalistischen Angriff zu wiederholen“ (Derrida 1976, S.58) diesen auch als einen Ort radikalisierte Freiheit und fiel damit hinter sein strukturalistisch ausgerichtetes Theorieprojekt zurück (vgl. Habermas 1988, S.282ff.). Die damit verbundene Romantisierung des Wahnsinns wurde von SozialwissenschaftlerInnen wie insbesondere *Robert Castel*, welcher Foucaults Projekt der institutionskritischen Untersuchung des Wahnsinns fortführte, kritisiert (vgl. Castel 1979, 1990; Castel & Castel & Lovell 1982; Jacoby 1975; Turkle 1980) und nicht nur von Vertretern der traditionellen Psychiatrie (vgl. Glatzel 1975; Shorter 1999), sondern auch von vielen PsychiatriekritikerInnen zurückgewiesen, die das Phänomen der psychischen Krankheit gesellschaftstheoretisch unter einem dialektischen Blickwinkel begriffen (vgl. Basaglia 1971; Gleiss 1975; Jervis 1978, 1979; Finzen 1997; Keupp 1987b, 1999a).

Trotz Foucaults romantischer Schwäche in „Wahnsinn und Gesellschaft“ bietet sein Werk allerdings ein weitreichendes theoretisches Instrumentarium, um den Krankheitsbegriff ideologiekritisch analysieren zu können. Zwei Weiterentwicklungen seiner Theorie sind dafür von entscheidender Bedeutung: Nachdem Foucault den Diskursbegriff zunächst als einen rein sprachtheoretischen verwendet hatte, erweiterte er ihn schließlich dergestalt, dass er ihn mit einem Begriff der Macht und der gesellschaftlichen Praxis verband. Der Begriff des Diskurses wurde durch den der diskursiven Praktik ergänzt (vgl. Dreyfus & Rabinow 1994; Lorey 2003; Sawyer 2003). Das heißt, dass ideologische Konstrukte wie der Krankheitsbegriff gleichermaßen zum einen als sprachlicher Effekt (vgl. auch Sontag 1978) und zum anderen als Funktion gesellschaftlicher Interessen sowie Handlungsweisen untersucht werden können (vgl. Hacking 1996). Die diskursive Konstruktion der Krankheit geschehe dabei in Zusammenhang mit vielfältigen Konstruktionen binärer Oppositionen von Normalität und Abweichung, welche „quer zu allen Wissenschaftsdisziplinen“ (Bublitz 1999, S.32) eine gesellschaftliche Ordnung konstituie-

ren, in der Normalität „primär über das Abweichende“ (ebd. S.35) hergestellt wird (vgl. auch Canguilhem 1976).

Weiterhin unterlegt Foucault dem Diskursbegriff eine radikale Kritik der Subjektphilosophie. Foucault gilt als prominenter Denker der postmodernen Theorie vom ‚Tod des Subjekts‘. Er suspendiert gewissermaßen das Subjekt, was die Erklärung von gesellschaftlicher Realität betrifft, und bezeichnet es als eine epistemologische ‚Leerstelle‘. Das heißt, die gesellschaftliche Wirklichkeit wird durch Diskurse bzw. diskursive Praktiken hergestellt – und die Diskurse basieren nicht auf einer spezifischen Tätigkeit oder Seinsweise des Subjekts. Die Diskurse stellen dieses vielmehr her, dem Subjekt wird damit sein ontologischer Status entzogen. Kurz gesagt: Nicht das Subjekt bedingt den Diskurs, sondern der Diskurs erzeugt das Subjekt.

An dieser Stelle muss nun ein weit verbreitetes Missverständnis aus dem Weg geräumt werden: Die Rede vom ‚Tod des Subjekts‘, wie sie Foucault vorbereitet, bedeutet nicht, dass auf den Begriff des Subjekts oder gar den des Individuums verzichtet werden könnte. Zunächst muss unterschieden werden, was mit dem Begriff ‚Subjekt‘ bezeichnet werden soll. Selbstverständlich kann nicht die Rede davon sein, dass es keine Individuen, Identitäten, Subjektivität oder Subjektbildungen mehr gäbe. „Das gesellschaftliche Funktionieren ist und bleibt das Funktionieren der Individuen in Beziehung aufeinander“ (Foucault 1987, S.25). In den Sozialwissenschaften wird der Subjektbegriff auf zwei unterschiedlichen theoretischen Ebenen verwendet, und nur auf einer davon kann das Subjekt prinzipiell suspendiert werden: Im Rahmen der empirischen Wissenschaft bezieht sich der Begriff vom Subjekt innerhalb psychologischer und soziologischer Kategorien auf das Erleben und Verhalten von Individuen. Die Existenz dieser Gegenstände, also das Phänomen einer empirisch fassbaren Subjektbildung zu leugnen, wäre absurd. Wenn, dann bezieht sich die Rede vom ‚Tod des Subjekts‘ empirisch gesehen auf eine Veränderung von Subjektbildungsprozessen, und ‚gestorben‘ ist dabei die Vorstellung vom einheitlichen, autonomen, traditionell bürgerlichen Subjekt, das, strukturalistisch gesehen, nie mehr als ein Mythos war (vgl. Jameson 1998). Der Begriff des Subjekts korrespondiert hier mit dem der Subjektbildung und der Identität. Auf der psychologischen Ebene werden gesellschaftliche Veränderungen nachvollzogen und entsprechend theoretisiert. Im Zuge der Pluralisierung von Lebenswelten weicht ein traditionell eher monolithischer Identitätsbegriff einem dynamischen, vielschichtigen, widersprüchlichen (vgl. Bilden 1997, 1998; Keupp 1995, 1997a/b, 1999a/b), und die empirische Fokussierung der gesellschaftlichen Verfasstheit von Subjektbildungsprozessen findet auf der metatheoretischen Ebene ihre Entsprechung in der Dekonstruktion des traditionellen autonomen Subjekts (vgl. Vester 1986; Keupp 1989, 1992, 1994; Welsch 1990b/c; Lifton 1993; Gergen 1996) sowie in einer Pluralisierung von Identitäts- bzw. Subjekttheorien selbst (vgl. Keupp et al. 1999b). Das Thema der Identität „bündelt in prismatischer Form die Folgen aktueller Modernisierungsprozesse für die Subjekte“ (ebd. S.9) und hat dadurch zusammen mit den daran anschließenden Möglichkeiten vielfältiger Subjekttheorien Hochkonjunktur – diskursiv ist das Subjekt also alles andere als tot. Das heißt, auch wenn auf der empirischen Ebene kritischer Sozialpsychologie der Begriff vom einheitlichen, autonomen Subjekt zu Gunsten eines pluralisierten, dezentrierten verabschiedet wird und jeglicher Art von Subjektphilosophie deshalb kritisch zu begegnen ist, bleibt die Auseinandersetzung um einen prinzipiell positiven Begriff vom Subjekt wei-

terhin notwendig – will man nicht gleich die empirische Sozialwissenschaft bzw. die Möglichkeit sozialpsychologischer Erkenntnis mit begraben.

Die Rede vom ‚Tod des Subjekts‘ ist zum einen, auf die empirische Ebene bezogen, eine metaphorische Beschreibung des Endes einer spezifischen modernen Subjektkonstruktion; zum anderen markiert sie auf der erkenntnistheoretischen Ebene einen strukturalen, materialistischen und diskurstheoretischen Zugang zum Begriff der Wahrheit. Wahrheit wird als etwas gesellschaftlich Produziertes verstanden, ohne dass sie dabei an ein erkennendes Subjekt gebunden werden müsste – und laut Foucault wird erst durch diese methodologische Suspendierung des Subjekts der Blick auf die wahrheitsproduzierenden Strukturen frei (vgl. Foucault 1987). Das heißt, das Subjekt wird als epistemologisch positive Kategorie verabschiedet, aber nicht als integraler Begriff psychischer Realität (vgl. Haug 1993).

Für die vorliegende Untersuchung des Begriffs psychischer Störung im Spielfilm ist diese theoretische Perspektive zum Subjektbegriff von entscheidender Bedeutung: Die Konstruktion des Begriffs psychischer Störung verweist auf ein Verhältnis von Normalität und Abweichung insofern, als sie mit spezifischen diskursiven Bestimmungen von Subjektivität einhergeht. Spielfilme können als Diskurse verstanden werden, und auf diese Weise produzieren sie Subjektbegriffe, die für spezifische Normalitätsvorstellungen maßgeblich sind. Nachdem dargelegt wurde, wie der Begriff psychischer Störung konstruktivistisch und im Foucaultschen Sinne diskurstheoretisch verstanden werden kann, stellt sich die Frage, unter welchem theoretischen Licht der Gegenstand Spielfilm als solches nun adäquat zu beleuchten ist.

2.2 Kritische Kulturwissenschaft und Spielfilm

Zum Begriff der Ideologie und symbolischen Vermittlung von Wahrheit

Foucaults radikalierter Begriff vom Subjekt und die Diskurstheorie werden hier zum einen einer kritischen Sichtweise zum Begriff psychischer Störung unterlegt, zum anderen berühren sie allgemeine Fragen zum Begriff der Ideologie und der symbolischen Vermittlung gesellschaftlich produzierter Wahrheit.

Foucault, Diskurstheorie und den Ideologiebegriff in einem Atemzug zu nennen, ist in gewisser Weise problematisch, da Foucault den Diskursbegriff in dezidiertem Abgrenzung zum Ideologiebegriff und die Diskurstheorie in Abgrenzung zur Tradition der Ideologiekritik verwandte. Er unterschied den Begriff des Diskursiven von dem des Ideologischen, weil er damit den Bruch zwischen Diskurstheorie und einem linearen Basis-Überbau-Modell zu markieren beabsichtigte. Weiterhin deutete er damit auf das der Ideologiekritik immanente Problem der unzulässigen Vorstellung eines außerhalb dem Bereich der Ideologie liegenden unabhängigen Standpunktes hin, und schließlich wies er den Anspruch eines richtigen Bewusstseins gegenüber einem falschen zurück (vgl. Schäfer 1990; Hall 1994a, S.151ff.). Foucault ging es durchaus um Kritik an gesellschaftlichen Verhältnissen sowie den damit korrespondierenden diskursiven Legitimationsstrategien, doch er wollte Kritik in

keinem Fall als eine „Suche nach formalen Strukturen mit universaler Geltung [...], sondern eher als historische Untersuchung der Ereignisse, die uns dazu geführt haben, uns als Subjekte dessen, was wir tun, denken und sagen zu konstituieren und anzuerkennen“ (Foucault 1990, S.49). Foucaults radikale Absage an die Vorstellung einer privilegierten theoretischen Position, von der her sich Wahrheitskonstrukte hinsichtlich unterschiedlicher Geltungsansprüche bewerten ließen, schärft die Analyse des Zusammenhangs zwischen Subjekt, Macht und Diskurs – und suspendiert in gewisser Weise den Begriff der Ideologie. Doch mit Foucaults Subversion der Prämissen traditioneller Ideologiekritik entsteht auf der anderen Seite gleichzeitig „das Problem, ob sich eine kritisch angelegte Theorie der Gegenwart der Begründung oder des Ausweises ihres normativen Maßstabes entziehen kann“ (Honneth 1990, S.12). Laut *Stuart Hall* kann Foucaults Argument gegen den Ideologiebegriff insofern relativiert werden, dass seine Theorie von konkurrierenden Wahrheitsdispositiven bzw. Diskursen im Feld gesellschaftlicher Machtverhältnisse „nicht so weit entfernt (sei) von Begriffen der Dominanz in der Ideologie“ (Hall 2000b, S.57). Angesichts der Unterschiede sowie Konvergenzen zwischen den Verwendungsweisen des Foucaultschen Diskursbegriffs und des Ideologiebegriffs wird in der vorliegenden Untersuchung deshalb von einem „Spannungsverhältnis zwischen Ideologiekritik und Diskursanalyse“ (Hirsland & Schneider 2001, S.374) ausgegangen. Die begrifflichen Grundlagen Foucaultscher Diskursanalyse sowie der Ideologiekritik bewegen sich in einem verschränkten theoretischen Umfeld – und dieses ist nicht zuletzt auch auf die kritische Erforschung von Produktionsweisen, Darstellungsformen und Rezeptionsmechanismen kultureller Produkte ausgerichtet.

Hinsichtlich kulturwissenschaftlicher Fragestellungen, welche gesellschaftliche Vorgänge im Auge haben, muss von einem Gesamtzusammenhang zwischen Kultur und Gesellschaft ausgegangen werden. Die traditionell eher getrennten soziologischen Gegenstandsbereiche der Vergesellschaftung und der Entwicklung kultureller Gebilde müssen inhärent verbunden werden (vgl. Mintzel 1993; Winter 1999). Das heißt, es bedarf theoretischer Instrumente, mit denen die kulturellen Produkte in ihrer gesellschaftlichen Funktion erfasst werden, und die gleichzeitig auch den symbolhaften Charakter ideologischer Strukturen entschlüsseln können.

Den entscheidenden Schritt zur Bewältigung dieser ‚doppelten‘ Aufgabe kulturwissenschaftlicher Forschung lieferte der Strukturalismus, an den Foucaults radikalierter Subjektbegriff sowie die Diskurstheorie anschließen, und die damit eine wichtige Voraussetzung für den poststrukturalistischen Zugang zum Begriff der Kultur darstellen. Ideologie wird dabei als ein sprachliches, kulturelles Gebilde verstanden, das mehr umfasst als einen ideellen Überbau und falsches Bewusstsein der gesellschaftlichen Verhältnisse. Ideologie gilt im Strukturalismus als ein notwendiges Moment zur Herstellung von Wirklichkeit – als die „Darstellung des imaginären Verhältnisses der Individuen zu ihren wirklichen Lebensbedingungen“ –, wie es *Louis Althusser* formulierte (Althusser 1973, S.147; vgl. auch Eagleton 1993, S.167f.; Keupp 1994, S.255f.). Um Ideologie bzw. kulturelle Produkte in ihrer symbolhaften Verfasstheit adäquat theoretisieren zu können, wurde im Strukturalismus das materialistische Verständnis von Kultur als Repräsentation und Funktion gesellschaftlicher Bedingungen durch einen semiotischen Zugang zum Gegenstand der Ideologie erweitert. Da der Begriff der Ideologie notwendig auf den des Subjekts verweist, stellte die ‚Subjektlosigkeit‘ des

Strukturalismus nun ein entscheidendes Problem dar; im Übergang zum Poststrukturalismus wurde das Subjekt dann schließlich über einen semiotisch aufbereiteten psychoanalytischen Begriff vom Unbewussten, wie er vor allem von *Jaques Lacan* vorgelegt wurde, wieder hereingeholt. Das Subjekt wurde im Verständnis gesellschaftlicher, kultureller Realität wieder ein maßgeblicher Angelpunkt. Im Unterschied zur traditionell bürgerlichen Vorstellung vom autonomen, transzendentalen cogito, welches das Maß aller Dinge sein sollte, tritt das sozialwissenschaftliche Subjekt jedoch bis heute in Folge des Poststrukturalismus ‚nur‘ noch als ein gebrochenes, uneinheitliches, dezentriertes auf die epistemologische Bühne.

Angesichts der verschränkten semiotischen und subjekttheoretischen Ausrichtung des Poststrukturalismus stellt sich die Frage, auf welchen Wegen die gesellschaftlichen Verhältnisse das Subjekt konstituieren und welche Rolle dabei die gesellschaftlichen Strukturen jenseits ihrer sprachlichen Repräsentation spielen. Der Poststrukturalismus läuft grundsätzlich Gefahr, einerseits in ein semiotisches Spiel der Beliebigkeit und andererseits in einen erneuten subjekttheoretischen Idealismus zu münden, welcher Kultur abgekoppelt von ihrer gesellschaftlichen Basis theoretisiert. Um im Poststrukturalismus eine materialistische Sichtweise zu erhalten, bedarf der semiotische und subjekttheoretische Ansatz von daher auch einer Schnittstelle zum Begriff der Macht und gesellschaftlichen Herrschaft (vgl. Haug 1982). Weiterhin stellt sich die Frage, wie das Subjekt der Kultur nicht nur als ideologischer Effekt, sondern auch als ein aktives Moment in der Herstellung kultureller Wirklichkeit begriffen werden kann. Angesichts dieser theoretischen Probleme und im Zuge eines zunehmenden Interesses an alltagsnahen Formen der Kultur entwickelte sich in Zusammenhang mit dem Poststrukturalismus und der Tradition materialistischer Gesellschaftstheorie ein heterogenes sozialwissenschaftliches Spektrum, das unter der sich mittlerweile etablierten Bezeichnung ‚Cultural Studies‘ zusammengefasst wird.

Cultural Studies und der Kampf um Bedeutungen

Die Cultural Studies gehen gleichermaßen von einem kulturalistischen wie strukturalistischen Begriff von Kultur aus. Gemäß der kulturalistischen Tradition (vgl. Tylor 1871) verwenden sie einen erweiterten und deskriptiven Kulturbegriff, der im Prinzip sämtliche Formen der Repräsentation von gesellschaftlichen Strukturen umfasst (vgl. Daniel 1993). Semiotisch übersetzt, gilt Kultur damit als ein Ensemble „ineinandergreifender Systeme auslegbarer Zeichen“ (Geertz 1983, S.21), als ein „Bedeutungsgewebe“ (ebd. S.9), in das die Menschen versponnen sind. Weiterhin politisieren die Cultural Studies die kulturalistische Sichtweise, indem sie den Begriff der Kultur von seiner traditionell elitären und entsprechenden normativen Bestimmung als ‚Hochkultur‘ loslösen (vgl. Williams 1958), inhärent mit dem Begriff des sozialen Kontextes verbinden (vgl. Grossberg 1994) und im Rahmen dezidiert sozialkritischer Untersuchungen verwenden. Als ihr kulturwissenschaftlicher Gegenstand gelten alltagsnahe Sinnkonstruktionen, die unter dem Begriff einer „common culture“ (Göttlich 1999, S.55) theoretisiert werden – einerseits, um Kultur als Mittel der Anpassung an Herrschaftszusammenhänge zu erforschen, und andererseits, um widerständige Konstruktionen gesellschaftlicher Wirklichkeit begreifen zu können. Ausgehend von Studien am Centre for Contemporary Cultural Studies in Birmingham zur Kultur der Arbeiterklasse

(vgl. Williams 1958, 1961; Thompson 1963), befassen sich die Cultural Studies mit kulturellen Zusammenhängen spezifischer gesellschaftlicher Gruppen und den damit verbundenen Funktionen der Massenmedien sowie kritischen, emanzipativen Möglichkeiten sogenannter ‚Subkulturen‘. In besonderer Weise interessieren sich die Cultural Studies von daher für populäre sowie subversive Formen und Inhalte der symbolischen Produktion von Wahrheit(en).

Der Begriff der Wahrheit wird an dieser Stelle im Plural verwendet, weil damit ein paradigmatischer Kern der Cultural Studies deutlich wird: Die Cultural Studies theoretisieren und erforschen einen gesellschaftlichen Kampf um Bedeutungen – wobei sie sich selbst explizit innerhalb dieses Kampfes verorten. Zum einen wird die Theorie der Kultur selbst zum Gegenstand und politischen Projekt, zum anderen analysieren sie kulturelle Mechanismen der Herrschaft und stellen diesen eine heterogene, multidisziplinäre Plattform für marginalisierte, subversive und widerständige kulturelle Momente gegenüber. Um Kultur adäquat als einen gesellschaftlichen Kampf um Bedeutungen theoretisieren und empirisch untersuchen zu können, verbinden die Cultural Studies den kulturalistischen Ansatz mit dem strukturalistischen. Das heißt, der Begriff der Kultur wird maßgeblich mit den Begriffen der Ideologie und des Diskurses angereichert.

Ideologie gilt dabei einerseits als „der Versuch, den unaufhörlichen Prozess der ‚différance‘ zeitweilig zu stoppen, indem im Spiel der (sprachlichen; A.d.V.) Differenzen ein Zentrum errichtet wird“ (Winter 1997, S.51) – das heißt, sie wird poststrukturalistisch als eine semiotische Schließung begriffen. Andererseits gilt Ideologie dabei auch stets als Mittel und Effekt gesellschaftlicher Macht. Die Verbindung zwischen der semiotischen und der machtheoretischen Perspektive ermöglicht der Begriff des Diskurses, indem Ideologie als eine symbolisch verfasste „Schnittstelle von Diskurs und Macht“ (Eagleton 1993, S.38) begriffen wird. *Stuart Hall*, einer der Begründer und prominentesten Vertreter der Cultural Studies, bringt dieses komplexe Verhältnis der Begriffe von Ideologie, Macht und Diskurs folgendermaßen auf den Punkt:

„Language is pure textuality, but ideology wants to make particular meaning [...]. I think it's the point where power cuts into discourse, where power overcuts knowledge and discourse.“ (Hall 1994b, S.263)

Kultur besteht aus Bedeutungen, und Bedeutungen entstehen entlang diskursiver Bruchlinien, die auf gesellschaftliche Machtstrukturen verweisen. Mit Hilfe dieses theoretischen Programms verortet Hall in den Cultural Studies das „Versprechen einer genuin materialistischen Theorie der Kultur“ (Hall 1999b, S.41; vgl. 2000a).

In Bezug auf die materialistische Ausrichtung und ihre forschungsleitenden Problemstellungen schließen die Cultural Studies stark an die Tradition der Kritischen Theorie an. Es geht um Fragen nach der Vermittlung gesellschaftlicher Herrschaft im Subjekt und auch darum, wie sich der Widerstand dagegen denken lässt (vgl. Agger 1992; Kögler 1999). In zwei wesentlichen Punkten unterscheiden sich die Cultural Studies jedoch von der Frankfurter Schule:

- a. Zum einen erweitern die Cultural Studies den Gegenstandsbereich, indem sie die dichotome Aufteilung der Kultur in eine ‚hohe‘ und eine ‚niedrige‘ auflösen. Mit der Kritischen Theorie verbindet sie zwar dasselbe Ziel, Kriterien zu erarbeiten, mit denen zwischen Kulturformen differenziert werden kann, die Herrschaftsverhältnisse stabilisieren oder Widerstandsmöglichkeiten eröffnen, aber sie orientieren sich dabei eher an *Antonio Gramscis* Modell der Hegemonie und Anti-Hegemonie (vgl. Kellner & Best 1997; Kellner 1999), als dass sie einen normativen Maßstab anlegen würden, der Kultur kategorisch am Kriterium seiner Warenform unterteilen würde. Die Cultural Studies heben keine ‚reine‘, luzide, erhabene Kultur von einer verblendenden, monolithischen Massenkultur ab, und die Populärkultur gilt für sie hinsichtlich der Suche nach gesellschaftlichen Widerstandspotenzialen nicht weniger als die ästhetischen Perlen des Kulturbürgertums. In den Produkten der Kulturindustrie entdecken die Cultural Studies ebenso kritische, subversive Momente wie in der künstlerischen Avantgarde. Damit weisen sie nicht nur elitäre Vorstellungen von Kultur bzw. Kunst zurück, sondern führen das Projekt einer kritischen Kulturtheorie insofern weiter, als sie den kulturellen Entwicklungen postmoderner, spätkapitalistischer Zeiten, in denen die Grenzen zwischen Massenkultur und reflexiver Kunst auch real durchlässig geworden sind (vgl. Jameson 1998), Rechnung tragen.
- b. Zum anderen verbinden die Cultural Studies die Begriffe von Subjekt und Macht anders als die Kritische Theorie. Dies zeigt sich darin, dass die Rezeption von kulturellen Produkten nicht nur als Herrschaftseffekt im Individuum begriffen wird, sondern auch als eine aktive Handlung, welche prinzipielle Widerstandsmöglichkeiten beinhaltet (vgl. Fiske 1997). Die Cultural Studies weisen dem Subjekt der Kultur gegenüber ihrer ideologischen Funktion eine eigenständige Rolle zu. Die, strukturalistisch gesehen, damit verbundene bedenkliche Nähe zu idealistischen Konzeptionen wird dabei unterbrochen, indem diese Eigenständigkeit des Subjekts dezidiert mit einem Begriff des sozialen Kontextes, also mit einer materialistischen Kategorie, verknüpft wird. *John Fiske* legt beispielsweise auf einer psychologischen Betrachtungsebene dar, wie in der Rezeption von kulturellen Produkten spezifische Bedürfnisse befriedigt werden, und dass diese Bedürfnisbefriedigung stets an soziale Praktiken bzw. Erfahrungen gebunden ist (vgl. Fiske 1994). Dieser Zugang zur Funktion der Rezeption verdeutlicht den theoretischen Hintergrund eines materialistisch fundierten sozialen Konstruktivismus, welcher Kultur als eine symbolische Vermittlungsinstanz individueller Bedeutungskonstruktionen zum Zwecke gesellschaftlicher Handlungsfähigkeit begreift (vgl. Keupp 1994). Auf der subjekttheoretischen Ebene wird der Begriff dieser aktiven Rezeption so konzipiert, dass die Rezeption zwar mehr oder weniger durch Herrschaft präformiert ist, aber im Subjekt die gesellschaftliche Macht dabei so gebrochen wird, dass dort stets auch ein autonomes, kreatives und widerständiges Moment vorkommt. Obwohl Bedeutung über Macht vermittelt wird, sind Diskurs und Subjekt demnach keine Einbahnstraße. An dieser Stelle wird das emanzipative Potenzial des Diskursbegriffs sehr deutlich. Das Subjekt ist durch Macht bestimmt, aber, dialektisch formuliert, im Modus einer Anerkennung. Das heißt, die Macht wird im Subjekt nicht vollständig durchgesetzt, sondern in der Weise angeeignet, welche „eine Veränderung der Macht beinhaltet, so dass die über-

nommene oder angeeignete Macht gegen jene Macht arbeitet, die diese Übernahme ermöglicht hat“ (Butler 2001, S.17). So gesehen ist die Herstellung von Bedeutung durch den instrumentellen Charakter von kulturellen Produkten nicht eindeutig determiniert.

Die Ausweitung des Gegenstandsbereichs kritischer Kulturtheorie führt die Cultural Studies eng mit der Medientheorie zusammen. Nicht ausschließlich, aber in besonders starkem Maße richten sich die Cultural Studies auf den Gegenstand einer medialen Herstellung von Wirklichkeit. Dem Begriff des Subjekts kommt dabei eine paradigmatische Schlüsselfunktion zu. Das Subjekt wird von den Cultural Studies mit Macht unterlegt und erhält damit eine widerständige Dimension. An diesem Punkt unterscheiden sich die Cultural Studies nicht nur von der Frankfurter Schule, sondern auch von der traditionellen Wirkungsforschung. Aufgrund ihrer positivistischen Ausrichtung arbeitet die traditionelle Wirkungsforschung mit einem mechanistischen Subjektbegriff, der zur Folge hat, dass die RezipientIn grundsätzlich als ein „machtloses, leeres ‚Behältnis‘“ (Fiske 1994, S.256) gedacht wird. Die Cultural Studies führen die Frage nach dem medialen Verhältnis von Subjekt und gesellschaftlicher Realität im Rahmen ihrer gleichermaßen semiotisch und materialistisch fundierten Theorie dagegen auf eine dialektische Ebene. Post-strukturalistisch formuliert, stellt das Subjekt einerseits die Funktion des Textes dar, andererseits wird der Text auch als ein Effekt des sozial kontextualisierten Subjekts verstanden. Diese wechselseitige Perspektive gilt dabei weniger als Kriterium einer epistemologischen Kategorie, sondern sie dient als Argument, mit dem es den Cultural Studies möglich wird, bedeutungsgenerierende gesellschaftliche Widerstandspotenziale auszuloten, sogenannte diskursive ‚Artikulationslinien‘ aufzuzeigen (vgl. Grossberg 1994) und damit in medienwissenschaftliche Diskussionen kritisch einzugreifen (vgl. Fiske 1994).

In den Cultural Studies geht es um die empirische Frage nach den Mechanismen der medialen Repräsentation gesellschaftlicher Realität – auf der Basis einer theoretisch komplexen Frage nach dem Verhältnis von Realität und Repräsentation als solcher. Maßgebliche Impulse für eine kritische Medienwissenschaft dieser Art kommen dabei aus der Filmtheorie.

2.3 Filmtheorie und kritische Sozialwissenschaft

Der Filmtheorie kommt für die Frage, wie das Verhältnis von Realität und Repräsentation gedacht werden kann, eine besondere Rolle zu. Ihr Gegenstand, der Film, erzeugt eine künstliche Wirklichkeit, er bildet Realität auf einer symbolischen Ebene ab. Im Vergleich zu allen anderen Formen der Kunst erweckt der Film am stärksten den Schein, Realität unmittelbar wiederzugeben. Dies hängt damit zusammen, dass der Film die ZuschauerIn auf mehreren künstlerischen Ebenen gleichzeitig anspricht – visuell, auditiv, sprachlich, musikalisch sowie narrativ –, und dass er die ZuschauerIn damit in die Position einer besonders lebensnahen Teilnahme am dargestellten Geschehen versetzt. Die technischen Mittel des Films, insbesondere des Spielfilms, ermöglichen den sehr weit gehenden psychischen Effekt, die ZuschauerIn den artifiziellen Charakter der inszenierten Wirklichkeit vergessen zu

lassen. Innerhalb der Filmwissenschaften wird diese scheinbare Nähe zwischen Film und Realität von daher auf einer praktischen, technischen Ebene untersucht und angesichts des Problems der Repräsentation auch in Zusammenhang mit philosophischen sowie sozialwissenschaftlichen Fragestellungen theoretisiert.

Filmwissenschaft als Semiotik gesellschaftlicher Verhältnisse

Nachdem die Filmtheorie seit Beginn ihrer jungen Geschichte zunächst unter den kunsttheoretischen Perspektiven des Realismus (Vachel Lindsay, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer), Formalismus (Béla Balázs, Sergej Eisenstein, Vsevolod Pudovkin) und Neorealismus (Bazin André) entwickelt wurde (vgl. Monaco 2000; Albersmeier 2003) avancierte sie in den 50er Jahren zu einer intellektuellen Plattform politisch inspirierter FilmemacherInnen. Während in Hollywood der Höhepunkt des Studio-Systems – eine zu Gunsten der marktwirtschaftlichen Kontrolle optimierte Form der Filmproduktion, die den beteiligten Individuen kaum Spielraum lässt – erreicht war, leiteten, ausgehend vom intellektuellen Umfeld einer französischen Filmzeitschrift – den *Cahiers du Cinéma* – RegisseurInnen wie Francois Truffaut oder Jean-Luc Godard eine neue Art des Filmemachens und der Filmtheorie ein.

Filme wurden nun dezidiert in Bezug auf die ästhetische Leistung einzelner FilmemacherInnen verstanden. Diese Sichtweise begründete das Programm einer ‚Politique des Auteurs‘ und markiert einen „Wendepunkt der Filmtheorie“ (Monaco 2000, S.438), der die in Feuilletons bis heute hoch geschätzten Begriffe der ‚Autorentheorie‘ und des ‚Autorenkinos‘ auf die filmwissenschaftliche Bühne brachte (vgl. Felix 2003).

Was ist nun so bahnbrechend an der Autorentheorie? Auf den ersten Blick mutet sie hinsichtlich ihrer theoretischen Reichweite doch eher flach und wenig revolutionär an. Befördert die Autorentheorie gar einen Kult um die Persönlichkeiten von FilmemacherInnen und damit ein psychologisches Verständnis von Filmtheorie? Die Fokussierung auf die personengebundene Basis eines Films kann dies sicherlich nahe legen, man denke hier nur an Foucaults allgemeine, unnachgiebige Kritik an der kulturbürgerlichen Zentrierung von wissenschaftlichen bzw. kulturellen Werken anhand ihrer AutorInnenschaft (vgl. Foucault 1974b). Doch die Autorentheorie zielt auf ein weiter reichendes Projekt ab als nur auf das Interesse an den Persönlichkeiten oder Beweggründen von FilmemacherInnen.

Zunächst kann festgehalten werden, dass der Blickwinkel, dass eine bestimmte Person innerhalb eines individuellen Schaffensprozesses einen Film hergestellt hat, auf Seiten der Rezeption den artifiziellen Charakter eines Filmes deutlich werden lässt. Das Wissen darum, dass ein Film von einem anderen Individuum produziert wurde, und das Interesse daran, wie dieses andere Individuum den Film gestaltet hat, ermöglicht der ZuschauerIn einen analytischen Zugang zum Film, durch den sehr klar wird, dass es sich um eine spezifische ästhetische Aussage handelt und nicht um Realität oder den Traum von Realität. Der Filmemacher *Alexander Kluge* formulierte unter Bezug auf die Autorentheorie dabei das Konzept einer „Utopie Film“ (vgl. Klippel 1997), welches darauf abziele, „daß die Selbstreflexion des Autorenfilms auch der Selbstreflexion der Zuschauerin Raum verschaffe“ (ebd. S.85); die Autorentheorie führe das Verständnis des Films „von Theorien

abstrakter Formgebung zu Theorien konkreter Kommunikation“ (Monaco 2000, S.439).

Der Filmtheoretiker *Peter Wollen* geht in Bezug auf die Autorentheorie noch einen Schritt weiter: Er versteht sie so, dass Film zwar als Aussage und gesellschaftlich hergestelltes Produkt, aber nicht als Kommunikation zwischen FilmemacherIn und ZuschauerIn zu begreifen sei. Er unterlegt der Autorentheorie einen strukturalistischen Ansatz und erklärt die Bedeutung des AutorInnen-Begriffs innerhalb dieser Theorie so:

„The structure is associated with a single director, an individual, not because he has played the role of artist, expressing himself or his own vision in the film, but because it is through the force of his preoccupations that an unconscious, unintended meaning can be decoded in the film, usually to the surprise of the individuals involved. The film is not a communication, but an artefact which is unconsciously structured in a certain way. Auteur analysis does not consist of re-tracing a film to its origins, to its creative source. It consists of tracing a structure (not a message) within the work, which can then post factum be assigned to an individual, the director, on empirical grounds.“ (Wollen 1972, S.167f.)

Unter diesem Blickwinkel wird nun deutlicher, warum die Autorentheorie einen Wendepunkt der Filmtheorie markiert. Sie ist anschlussfähig für eine strukturalistische Kulturtheorie und bereitet eine diskursanalytische Ausrichtung der Filmtheorie vor.

In seinem vielzitierten Werk „Signs and Meanings in the Cinema“ (1972) stellte Peter Wollen die Verbindung zwischen Autorentheorie und Semiotik her, und im Umfeld der englischen Filmzeitschrift ‚Screen‘ führte der Beginn einer semiotischen Filmtheorie zum Aufbau der englischen Schule des Ciné-Structuralism (vgl. Monaco 2000). Einen sehr prominenten Beitrag lieferte dabei der Semiotiker *Christian Metz*. Er formalisierte die semiotische Filmtheorie sehr gründlich und arbeitete den heute sehr weitläufig verwendeten Begriff der Film-Codes aus. Codes werden dabei im Wesentlichen als Systeme verstanden, welche Zeichen organisieren (vgl. Metz 1972). Dies ist eine sehr formalistische, lapidare Definition, doch die theoretischen Möglichkeiten, die sich aus seiner Anwendung ergeben, sind sehr interessant. Der Begriff des Codes wird auf den unterschiedlichsten filmischen Ebenen, wie zum Beispiel Kameratechnik, Musik, Narration etc., verwendet. Ein Code (z.B. die Art der Beleuchtung oder der Verweis auf einen anderen Film) organisiert Zeichen und steht in Beziehung zu anderen filmimmanenten sowie nicht-filmspezifischen kulturellen Codes. Codes können einerseits in Sub-Codes aufgeteilt und damit hierarchisch organisiert werden, andererseits überlappen sich Codes verschiedenster Referenzebenen sowie Referenzbereiche. Damit setzen Codes Zeichen in ein vielschichtiges, komplexes Verhältnis, und aus dem Zusammenspiel der Codes sowie der durch sie organisierten Zeichen ergibt sich schließlich das, was man Bedeutung nennt. Weiterhin wird dieser semiotische Blickwinkel im poststrukturalistischen Sinne mit Hilfe des Lacanschen Begriffs vom Unbewussten auch auf den Begriff des Subjekts und somit auf den Akt der Rezeption bezogen. Die Ebenen der Repräsentation und der Referenz sind damit inhärent verschränkt, und es wird deutlich, dass sich die Filmtheorie weit von ihren Ursprüngen im Realismus, welcher im Film eine mehr oder weniger einfache, direkte Abbildung der Realität sieht,

gelöst hat (vgl. Wollen 1972; Winter 1992; Paech 1997). Der Medienwissenschaftler *Vilém Flusser* fasst diese prinzipiell unabschließbare Verschiebung der Referenz auf die Ebene der Repräsentation in einem verallgemeinerten Sinne so zusammen:

„Der vor-moderne Mensch lebte in einer Bilderwelt, welche die ‚Welt‘ bedeutete. Wir leben in einer Bilderwelt, welche Theorien bezüglich der ‚Welt‘ zu bedeuten versucht. Das ist eine revolutionär neue Lage.“ (Flusser 1998, S.23)

Das Problem, wie das Verhältnis von Repräsentation und Referenz gedacht werden kann, ist sicherlich keine Erfindung der Medientheorie oder der Filmwissenschaft. In ihm steckt das alte philosophische Problem der Unterscheidung von Sein und Schein. Doch die strukturalistische, semiotische Medientheorie gewinnt ihre Bedeutung weniger durch einen Beitrag zur Epistemologie, sondern angesichts der Tatsache, dass sich Unterschiede zwischen Referenz und Repräsentation in postmodernen Zeiten medialisierter Wirklichkeiten im Alltagserleben verwischen, und dass im Rahmen kritischer Sozialwissenschaft dem Problem einer adäquaten Theoretisierung der Repräsentation sowie medialen Erzeugung von Wirklichkeit eine hohe praktische Relevanz zukommt.

Angesichts des starken Ausmaßes der Medialisierung von Wirklichkeit und der damit auch verbundenen Faszination scheinbar unbegrenzter Pluralisierungsmöglichkeiten von Wirklichkeit wird es schwierig, kulturtheoretisch ‚am Boden‘ zu bleiben. Theoretiker wie *Jean Baudrillard* verabschieden beispielsweise nicht nur den Anspruch nach einer eindeutigen Unterscheidung und klar festgelegten Beziehung zwischen Realität und Repräsentation, sondern auch gleich mit die Frage nach der materiellen Basis medialer Wirklichkeit. Die Realität als solche sei von ihrer medialisierten Form prinzipiell nicht unterscheidbar und mit dieser so sehr ineinander verschränkt, dass auch der Gedanke an einen möglichen Nachvollzug der Hintergründe, Ursachen, Mechanismen sowie Konsequenzen spezifischer Repräsentationen keinen Sinn mehr machen könnte (vgl. Baudrillard 1994). Eine solch idealistisch gewendete Darstellung des Verhältnisses von Referenz und Repräsentation ist durch eine semiotische Theorie medialer Wirklichkeit grundsätzlich möglich, doch gemäß dem Anliegen der Cultural Studies nach einer materialistischen Fundierung kritischer Kulturwissenschaft zurückzuweisen (vgl. Denzin 1991a; Kellner 1995; Fiske 1996, Hall 2000b). Es genügt nicht, nur den Gegenstand semiotisch aufzufächern und die Komplexität der Frage nach der Referenz nachzuvollziehen, sondern es bedarf auch eines Begriffs der Macht, der gesellschaftlichen Struktur und der sozialen Vermittlung von Realität (vgl. Eagleton 1997).

Der Medienwissenschaftler *Lothar Mikos* erklärt, dass der Spielfilm unter einem diskurstheoretischen Blickwinkel als „institutionalisierte Aussagemenge“ (Plumpe zit. n. Mikos 1998a, S.5) begriffen werden kann. Diese Anwendung des Begriffs der Institution verdeutlicht, dass Film als mediales Produkt sich nicht nur in einem Kosmos der Symbole oder Signifikanten bewegt und von dort her zu verstehen sei, sondern auch real vermittelt ist und damit Realität widerspiegelt. Der Begriff der Realität setzt dabei nicht auf der Inhaltsebene und auch nicht unbedingt auf der formalen Ebene des Films an, sondern am Modus seiner gesellschaftlichen Verwendung.

„Wenn ein Film einen gewissen Erfolg hat, ist er ein soziologisches Ereignis, und die Frage nach seiner Qualität wird sekundär.“ (Truffaut zit.n. Mikos 1998a, S.3)

Film repräsentiert gesellschaftliche Realität – aber ohne dass diese im Film enthalten sein müsste, sondern dadurch, dass er auf spezifische, gesellschaftlich strukturierte Weisen produziert und rezipiert wird. Unter diesem Blickwinkel wird nachvollziehbar, dass auch die Filme, welche offensichtliche Fiktionen und unrealistische Wirklichkeitsentwürfe vermitteln, durchaus sehr viel über die gesellschaftliche Realität aussagen können. Der Filmsoziologe *Douglas Kellner* spricht davon, wie Hollywood den herrschenden politischen Diskurs codiert (vgl. Kellner 1988, 1995), *Robert Ray* bezeichnet den Spielfilm als eine Arena, „(which has) constituted the most visible site of an ideological struggle“ (Ray 1985, S.21), und *John Fiske* fragt ähnlich wie *Fredric Jameson* (vgl. Jameson 1986, 1987, 1990, 1998) danach, „welche Textsorten und welche semiotischen Mechanismen charakteristisch für den Kapitalismus“ sind (Fiske 1994, S.259). Fiske weist darauf hin, dass der für die kritische Filmtheorie so wichtige Begriff der Struktur nicht nur semiotisch zu verstehen sei. Der Begriff der Struktur müsse unter einer weiteren methodischen Perspektive gesehen werden, denn es gehe auch um eine Untersuchung von nicht repräsentativen Beziehungen des Gegenstandes zur sozialen Ordnung. Fiske bezeichnet diese als „System oder strukturierende Regel“ (ebd. S.254); wichtig sei dabei, dass die Struktur generativen Charakter habe, das heißt, gesellschaftliche Praktiken impliziere.

Diese Beispiele zeigen, wie in den Cultural Studies am Begriff des Diskurses die semiotische und die materialistische Perspektive zusammengeführt werden – im Schnittpunkt dieser beiden Perspektiven steht auf der theoretischen Ebene das Subjekt und auf der empirischen das Erleben sowie Handeln der ZuschauerIn. Zum einen beschäftigt sich die Filmtheorie mit dem abstrakten Thema der Vermittlung von Referenz und Repräsentation und verortet sich damit im Rahmen subjektphilosophischer sowie gesellschaftstheoretischer Problemstellungen. Zum anderen beobachtet sie die ZuschauerInnen im dunklen Kinosaal oder auf dem Sofa im Kreise ihrer sozialen Peergruppe und bewegt sich dabei im Feld der Psychologie. Neben der Frage, wie man im Spannungsverhältnis kulturalistischer und strukturalistischer Zugänge das Subjekt im Sinne einer kritischen Kulturtheorie denken kann, geht es in der Filmtheorie bzw. in den Cultural Studies auch darum, was mit der ZuschauerIn beim Betrachten eines Films passiert und was sie dabei, im psychologischen Sinne, macht. Warum reagiert die ZuschauerIn auf die Bilder des Films so, „als ob sie mehr als dies wären“ (Winter 1992, S.59)? Wie kommt es zu einer solch starken emotionalen Entdifferenzierung zwischen Wirklichkeit und Fiktion? Wodurch wird der Film zu einem „Fest der Affekte“ (Barthes zit. n. Winter 1992, S.59)?

Filmpsychologie und kritische Kulturwissenschaft

Die Psychologie spielte in der Filmtheorie schon früh eine wichtige Rolle. Bereits zu Beginn der Filmtheorie zeichneten sich dabei verschiedene psychologische Zugänge ab. Psychologen wie *Hugo Münsterbergs* (vgl. Monaco 2000, S.418f.) und *Rudolf Arnheim* (vgl. Arnheim 1932) wandten gestaltpsychologische sowie bewusstseinspsychologische Modelle an und entwickelten damit bereits interaktive Konzepte der Filmrezeption. Diese Art der psychologischen Bestimmung des Filmerlebens wird in der Geschichte der Filmtheorie weitgehend dem Begriff einer aktiven Rolle der RezipientIn zugeordnet und dem psychoanalytischen Zugang als einer Theorie der passiven ZuschauerIn gegenübergestellt (vgl. Monaco 2000; Albersmeier 2003). An diese theoretische Unterscheidung einer aktiven und passiven Position der ZuschauerIn schließt die sich seit den 90er Jahren etablierende kognitive Filmpsychologie (vgl. Sellmer & Wulff, H.J. 2002) an.

Die kognitive Filmpsychologie versteht sich maßgeblich als eine kritische Reaktion auf die Dominanz der traditionell eher psychoanalytisch ausgerichteten Filmpsychologie (vgl. Kappelhoff 2003) und unterscheidet sich von ihr anhand zweier Kriterien: Zum einen nimmt sie den Begriff der aktiven ZuschauerInnen-Rolle für sich in Anspruch, zum anderen koppelt sie sich aus der Tradition einer als kritische Kulturtheorie konzipierten Filmwissenschaft aus (vgl. Hediger 2002). Die kognitive Filmpsychologie interessiert sich zwar auch für „Prozesse, die zur Konstruktion der Welt des Films [...] notwendig sind“ (ebd., S.47), aber der Begriff des Subjekts dieser Konstruktion wird in kein dialektisches Verhältnis zu seinen gesellschaftlichen Bedingungen gesetzt, sondern ausschließlich an kybernetische Modelle der Informationsverarbeitung und Aufmerksamkeitssteuerung (vgl. Nieding & Ohler 2002) gebunden. Die kognitive Filmpsychologie zielt weniger auf Ideologiekritik, sondern auf die Produktion von Wissen über die „spezifischen mentalen Operationen, die zur Verarbeitung des filmischen Stimulusmaterials in Gang gesetzt werden“ (Hediger 2002, S.47). Was den Gegenstand filmspezifischer psychischer Funktionsabläufe betrifft, liefert die kognitive Filmpsychologie im Vergleich zur Psychoanalyse „das differenziertere Vokabular und die beschreibungsmächtigeren Modelle“ (ebd. S.50), aber der Behauptung, die aktive Rolle der ZuschauerIn besser theoretisieren zu können, muss mit Skepsis begegnet werden. Bei aller Komplexität sowie Wechselseitigkeit der kybernetisch dargestellten psychischen Funktionen ist der Subjektbegriff mechanistisch konzipiert und kann somit in kein Spannungsverhältnis zum Begriff gesellschaftlicher Macht gesetzt werden.

Die psychoanalytische Filmtheorie unterscheidet sich von der kognitiven Filmpsychologie wesentlich durch ihren Begriff des Unbewussten. Damit weist sie der ZuschauerIn insofern die kritisierte passive Rolle zu, als die ZuschauerIn vieles von dem, was mit ihr beim Erleben des Films passiert, nicht zielgerichtet steuern kann (vgl. Zeul 1994b). Der Begriff des Unbewussten impliziert allerdings nicht zwangsläufig, dass die ZuschauerIn dem Film lediglich ausgeliefert sei oder dass auf der metatheoretischen Ebene der Begriff des Subjekts ohne den der Handlung gedacht sei. Vielmehr bricht der Begriff des Unbewussten die traditionelle Vorstellung eines autonomen Subjekts und installiert auf der psychologischen Gegenstandsebene eine Schnittstelle für den Begriff der Macht. Mit Hilfe des Begriffs vom Unbewussten kann darge-

stellt werden, wie die gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnisse auf die Ebene des Subjekts kommen (vgl. Jacoby 1978, Parker 1997).

Unter diesem Blickwinkel wurde der Spielfilm ab den 30er Jahren als ideologisch wirksames Instrument der Kulturindustrie im Rahmen einer Kritischen Theorie der Gesellschaft theoretisiert (vgl. Adorno & Horkheimer 1944; Adorno 1967a; Benjamin 1977). Insbesondere in seiner Verbindung mit dem Fernsehen galt der Spielfilm als eines der psychisch am subtilsten wirksamen Momente der Massenkultur und damit als prominenter Gegenstand der Kritik (vgl. Adorno 1953a, Adorno 1953b). Der Spielfilm bzw. das Fernsehen würden den Erfahrungsraum des Individuums wie kaum ein anderes Medium ‚hinter dessen Rücken‘ (vgl. Marx 2000) konstituieren, weil die psychischen Funktionen der Rezeption hier mit denen des Alltagslebens nahezu identisch seien – ‚[...] die geforderten Leistungen der Aufmerksamkeit (sind dabei) so vertraut, dass sie automatisch erfolgen. Die Gewalt der Industriegesellschaft wirkt in den Menschen ein für allemal‘ (Adorno & Horkheimer 1944, S.135). Durch eine Verbindung von Marxscher Gesellschaftstheorie und Freudischer Psychoanalyse entwickelten *Theodor W. Adorno*, *Max Horkheimer* und andere VertreterInnen der Kritischen Theorie ihre Perspektiven zum Verhältnis von Gesellschaft, Kultur und Subjekt unter dem Licht einer Theorie der Herrschaft. Spielfilm und Fernsehen wurden dabei als die technisch fortgeschrittensten Momente der Kulturindustrie analysiert und im Hinblick auf den ‚Gesamteffekt der Kulturindustrie‘ als ‚Massenbetrug‘, als ‚Mittel der Fesselung des Bewußtseins‘, welches ‚die Bildung autonomer, selbständiger, bewußt urteilender und sich entscheidender Individuen (verhindere)‘ (Adorno 1967b, S.69), kritisiert. Aufgrund der dialektischen Fundierung bzw. Bewegung der Kritischen Theorie und ihres entsprechenden Subjektbegriffs wurde die Rolle der ZuschauerIn zwar nicht bis zum absolut deterministischen Status eines Opfers von ideologischen Wirkung konzipiert – es war prinzipiell klar, dass die gesellschaftliche Herrschaft im Subjekt nicht vollständig durchsetzbar sei –, aber die Möglichkeit des Widerstands wurde letztlich nur noch auf einer elitär anmutenden ästhetischen Ebene verortet (vgl. Adorno 1973). Über die in Bezug auf populärkulturelle Produkte bestehenden Möglichkeiten einer widersprüchlichen Generierung von divergenten Bedeutungen auf Seiten der RezipientInnen, welche über die Durchsetzung gesellschaftlicher Herrschaftsinteressen im Subjekt hinaus auch die Entwicklung ‚kultureller Handlungsfähigkeit‘ (Haug 1982, S.11) durch eine kritisch-reflexive Aneignung der in den kulturellen Produkten enthaltenen, symbolhaft verfassten Macht gleichermaßen umfassen, ließ sich damit wenig herausfinden. Dies wurde erst durch die Verbindung von materialistischer Kultur- bzw. Subjekttheorie mit der Semiotik möglich (vgl. Haug 1980).

Interessant ist an dieser Stelle, dass nicht nur der Film, die kulturellen Produkte sowie die ideologischen Strukturen als solche semiotisch theoretisiert wurden, sondern auch deren Ansatzpunkt auf Seiten der RezipientIn – und zwar durch eine Neubestimmung des Begriffs vom Unbewussten. Das Unbewusste sei strukturiert wie Sprache, verkündete *Jaques Lacan* und brachte die Psychoanalyse mit der Linguistik zusammen. Lacan konzipierte den Begriff des Unbewussten sowie das Strukturmodell der Psyche zum einen in der Tradition Freudischer Triebtheorie, das heißt, er ging von einem unversöhnlichen Widerspruch zwischen Gesellschaft und dem grundlegendsten Bestimmungsmoment der Psyche aus – er sprach dabei von einem ontologischen Riss und vom prinzipiellen Scheitern des Begehrens. Zum anderen

übersetzte er die biologische Theorie Freuds in semiotische Modelle. Das psychologische Problem der Repräsentation bearbeitete er mit linguistischen Begrifflichkeiten. Die Einheit des Ichs sei imaginär, das Subjekt sei ein Effekt der Sprache, psychische Realität entstehe durch Signifikationsprozesse, und die Psyche gewinne erst dadurch Gestalt, dass das Begehren darauf angewiesen sei, sich in eine symbolische Ordnung einzubauen (vgl. Lang 1973; Bowie 1994; Gondek 2001). Lacans Psychoanalyse ist zwar sehr unscharf, weil er die Gegenstandsebenen sowie Begrifflichkeiten der Psychologie und der Subjektphilosophie weniger vermittelt, sondern vermischt, und seine Theorie führt mehr zu einer idealistischen als einer materialistischen Vorstellung vom Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft (vgl. Lorenzer 1977), aber sein semiotisches Konzept des Unbewussten war bahnbrechend für die Kulturwissenschaft. Lacans Theorie füllte die Lücke des Strukturalismus beim Subjektbegriff auf eine neue Weise auf (vgl. Hall 1980b), indem er das Subjekt nicht nur als eine sprachliche Konstruktion begreift, sondern den Begriff der Sprache mit dem des Unbewussten inhärent verbindet. Unter dieser theoretischen Voraussetzung kann die Semiotik nun bis ins Innerste der Psyche vordringen.

Der mit Lacans Psychoanalyse ermöglichte semiotische Zugriff auf den Gegenstand der Psychologie wurde maßgeblich von der Filmtheorie vorangetrieben. Die enge Beziehung zwischen Lacanscher Psychoanalyse und Filmtheorie erklärt *Stuart Hall* damit, dass viele der grundlegenden Gedanken Lacanscher Subjekttheorie entlang visueller Analogien – ‚das Spiegelstadium‘, ‚der Blick‘, ‚Voyeurismus‘ etc. – entwickelt wurden (vgl. Hall 1980b).

Die Lacansche Psychoanalyse ist bis heute neben den kognitiven Ansätzen, welche im psychoanalytischen Sprachgebrauch eher die sekundärprozesshaften Momente des Filmerlebens fokussieren, eine der prominentesten psychologischen Theorien der Filmwissenschaft (vgl. McGowan & Kunkle 2004). Die ersten maßgeblichen Konzepte der auf Lacanscher Psychoanalyse basierenden poststrukturalistischen Filmtheorie lieferte Christian Metz (vgl. Metz 1972). Mit seinem Konzept der filmischen bzw. kulturellen Codes bewegte er sich im theoretischen Umfeld der kulturkritischen Filmzeitschrift ‚Screen‘, welche allerdings nicht nur das Projekt einer reinen Semiotik des Films verfolgte, sondern auch dezidierte materialistische Theorieimpulse beförderte. Im Rahmen der Publikationen in ‚Screen‘ wurde die sogenannte ‚Screen Theory‘ entwickelt, die „eine Synthese aus psychoanalytischen, semiotischen und marxistischen Elementen darstellt“ (Winter 1992, S.66). ‚Screen‘ bildete eine am Gegenstand des Films orientierte Basis für eine verallgemeinerbare Auseinandersetzung über das Verhältnis von Sprache, Ideologie und Subjekt.

„Screen theory‘ is therefore a very ambitious theoretical construct indeed - for it aims to account for how biological individuals become social subjects, and for how those subjects are fixed in positions of knowledge in relation to language and representation, and for how they are interpellated in specific ideological discourses.“ (Hall 1980b, S.159; Hervorhebung im Original)

Hall verdeutlicht, dass die Screen Theory ein ideologiekritisches Projekt verfolgt. Die häufig allzu einseitige Orientierung an der Lacanschen Psychoanalyse und der damit verbundenen poststrukturalistischen Kulturtheorie kritisiert er jedoch, indem er darauf hinweist, dass die über den Begriff der Spra-

che vollzogene Verknüpfung der Begriffe von Subjekt und Ideologie hier durch das Prinzip der Homologie geschieht – und anschließend die dargestellten Homologien wie Identitäten verwendet werden (vgl. Hall 1980b). An diesen systematischen Fehler, was die logische Konsistenz der Theorie betrifft, schließe auch, gemessen am materialistischen Anspruch, das formale Problem an, die universalistisch ausgerichtete Lacansche bzw. Freudsche Theorie der Subjektbildung mit einer im marxistischen Sinne verstandenen Theorie der spezifischen gesellschaftlichen Herstellung von Subjektivität adäquat zu verbinden. Durch den steten Rekurs auf psychoanalytische Kategorien gehe die Bedeutung der gesellschaftlich und historisch unterschiedlich präformierten sozialen Strukturen für die Bestimmung eines differenztheoretisch zu denkenden Subjekts tendenziell verloren – und das Subjekt bekomme sozialwissenschaftlich gesehen einen fragwürdigen „all-inclusive-place“ (ebd. S.160). Weiterhin weist Hall auch auf die implizite patriarchale Struktur des Lacanschen bzw. Freudschen Subjektbegriffs hin. Um Kultur und Film als sozialwissenschaftlichen Gegenstand kritisch untersuchen zu können, müsse deshalb stets im Blick behalten werden, dass Subjektpositionen und Ideologien maßgeblich durch spezifische historische Kontexte, ökonomische Strukturen und Funktionsweisen von sozialen Formationen gebildet werden (vgl. Hall 1980b). Für eine sozialwissenschaftlich ausgerichtete Filmtheorie ist die Psychoanalyse demnach dann von Nutzen, wenn sie „als Analyse eines möglichen Erfahrungsmodus“ (Winter 1992, S.67) begriffen wird, ohne dass mit ihr dabei der Film bzw. das Filmerleben über die Grenzen ihrer gesellschaftlichen Bedingtheit hinaus theoretisiert werden.

Film als Dispositiv der Schnittstellen zwischen Individuum und Gesellschaft

Die Filmtheorie bewegt sich an den Grenzen zwischen einer subjektiven und einer objektiven Verfasstheit ihres Gegenstandes und zielt dabei auf eine Analyse spezifischer Vermittlungsformen zwischen diesen beiden theoretischen Seiten des Films. Die Psychologie dient gemäß ihres Gegenstandes dazu, die subjektive Seite des Films erfassen zu können. Die Frage, ob dabei das gesellschaftliche Phänomen Film einseitig zur Seite des individuellen Filmerlebens hin aufgelöst wird, entscheidet sich zum einen anhand der Konzeption des übergeordneten Subjektbegriffs und zum anderen daran, inwieweit die psychologischen Modelle die Begriffe der sozialen Praxis und der gesellschaftlichen Struktur mit einschließen. Ein zentraler und weitreichender Begriff der Filmtheorie, mit dem das Spannungsverhältnis zwischen subjektivem Erleben und objektiver gesellschaftlicher Struktur gedacht werden kann, ist der des Dispositivs. Anhand einer von Christian Metz durchgeführten Kritik der filmpsychologisch sehr gebräuchlichen und häufig in simplifizierender Weise hergestellten Analogie zwischen Film und Traum verdeutlicht *Joachim Paech* die Funktion dieses Begriffs:

„Nicht um Traum(arbeit) kann es hier gehen, sondern um die dispositiven Bedingungen, die (angeblich) zu einer Rezeptionserfahrung im Kino führen, die dem Traum gleich oder ähnlich sind.“ (Paech 1997, S.473)

Der filmwissenschaftliche Dispositiv-Begriff wurde zunächst in Folge des Interesses an den technischen Möglichkeiten des Spielfilms und deren Zusammenhang mit psychischen Abläufen beim Betrachten entwickelt. *Jean-Louis Baudry*, einer der wichtigsten Begründer der damit verbundenen Apparattheorie, ging dabei von einer Korrespondenz und gewissermaßen von einer Strukturgleichheit zwischen psychoanalytisch darstellbaren Funktionsabläufen der Psyche und dem Setting des Kinosaals aus (vgl. Baudry 1975). *Constance Penley* beschreibt und kritisiert Baudrys Ansatz so:

„It is Baudrys work which most completely identifies the psychical apparatus and its topography with that of the cinematic apparatus. For Baudry, the cinema is not an extension or prothesis of the psyche (as it is for Metz) but a faultless technological simulacrum of the systems Ucs and Pcs-Cs³ and their interrelations.“
(Penley 1989, S.61)

Abgesehen von der Schwäche in Baudrys Theorie, die auf jenem homologen Verständnis des Zusammenhangs zwischen äußerer und innerer Struktur des Filmerlebens beruht, ist festzuhalten, dass er detaillierte Konzepte entwickelte, die darauf abzielen, einen marxistisch und semiologisch begründeten Produktionsbegriff zusammenzuführen (vgl. Baudry 1974). In den Begriff des Apparatus schloss er nicht nur psychoanalytische und filmtechnische Momente ein, die sich unmittelbar auf das Setting im Kinosaal beziehen, sondern auch kulturelle, ideologische und ökonomische Strukturen (vgl. Rosen 1986).

Der an den Apparatus-Begriff anschließende Begriff des Dispositivs spiegelt das filmtheoretische Anliegen wider, die Vielfalt der unterschiedlichen Gegenstandsbereiche sowie theoretischen Zugangsweisen des gesellschaftlichen Phänomens Film zusammen zu denken, empirisch aufzurastern und den entsprechenden Analysen eine materialistische Basis zu unterlegen.

„Das Produktive des Dispositiv-Begriffs liegt darin, dass er bislang getrennt betrachtete Aspekte wie Kinotechnik, kulturelle Traditionen der Wahrnehmung und psychische Verarbeitungsprozesse, photographische Abbildungsverfahren und gesellschaftliche Konventionen in einem Zusammenhang sieht.“ (Hickethier 1996, S.19)

Die sozialwissenschaftliche Reichweite dieses integrativen Theoriewerkzeugs zeigt sich dabei besonders stark, wenn man Michel Foucaults Verwendung des Dispositiv-Begriffs heranzieht. Foucault entwickelte den Begriff des Dispositivs zwar nicht in Bezug auf den Gegenstand Film, sondern im Rahmen seiner Untersuchungen über den Zusammenhang von Macht und Wissen in den Diskursen der Sexualität oder des Wahnsinns, aber seine Bestimmung des Dispositiv-Begriffs ist auf filmtheoretische Fragestellungen übertragbar.

„Was ich unter diesem Titel festzumachen versuche, ist erstens ein entschieden heterogenes Ensemble, das Diskurse, Institutionen, architekturelle Einrichtungen, reglementierende Entscheidungen, Gesetze, administrative Maßnahmen, wissen-

3 Penley spricht von Freuds psychodynamischem Strukturmodell und seinen Bestandteilen des Unbewussten, Vorbewussten sowie Bewussten.

schaftliche Aussagen, philosophische, moralische oder philanthropische Lehrsätze, kurz: Gesagtes ebenso wie Ungesagtes umfasst. Soweit die Elemente des Dispositivs. Das Dispositiv selbst ist das Netz, das zwischen diesen Elementen geknüpft werden kann.“ (Foucault 1978a, S.119f)

Foucaults Begriff des Dispositivs kann als eine Erweiterung der Diskursbegriffs und damit der Möglichkeiten der Diskursanalyse verstanden werden – zum einen, weil der Dispositiv-Begriff den Diskurs-Begriff formal erweitert, zum anderen, weil er den Begriff der Macht mit dem des Diskurses zusammenführt. „Verknüpften die Diskurse einzelne Aussagen nach bestimmten Formationsregeln, stellen Dispositive Verknüpfungen von Diskursen, Praktiken und Macht dar“ (Seier 1999, S.80).

Filme können zum einen hinsichtlich der Dispositive, welche ihre Produktion und Rezeption bedingen, begriffen werden, zum anderen können sie darauf hin untersucht werden, welche gesellschaftlichen Dispositive sie zu bestimmten Diskursen bzw. – auf die Inhaltsebene der Filme bezogen und einen Abstraktionsschritt zurückgegangen – zu bestimmten Themenfeldern vermitteln. Filme stellen Diskurse dar und verknüpfen Diskurse. Der Filmsoziologe *Norman Denzin* weist dem Spielfilm dabei eine so starke sozialwissenschaftliche Relevanz zu, dass er in ihm einen bevorzugten Zugang zur Untersuchung gesellschaftlicher Wirklichkeit sieht (vgl. Denzin 1991a). In diesem Sinne spricht Denzin von einer ‚Cinematic Society‘ und einem ‚Visual Cinematic Age‘ (vgl. Denzin 1995). Die Cinematic Society sei eine Gesellschaft, „that would know itself through the reflections that Hollywood produced“ (ebd. S.193). Denzins sozialwissenschaftlicher Gegenstand ist eine ‚Kultur, die sich selbst über das Kino zu erkennen begann‘, und die Untersuchung dieser Cinematic Society stellt eine besonderen Herausforderung dar:

„The challenge now is to think video, to think cinematically, to visualize.“
(Denzin 1995, S.200)

Die vorliegende Untersuchung nimmt diese Herausforderung an und bezieht sich auf einen bestimmten Ausschnitt der gesellschaftlichen, diskursiv erzeugten Wirklichkeit. Es geht um die Frage, wie in Spielfilmen der Begriff psychischer Störung konstruiert wird, welche Dispositive des Wahnsinns dabei aufscheinen und wie dadurch das Verhältnis von Normalität und Abweichung reguliert wird.

3. METHODE

„Bei jedem einzelnen Ding die Frage:
Was ist es in sich selbst? Was ist seine Natur?“
(Hannibal Lecter)

In der vorliegenden Arbeit werden Psycho Movies in Bezug auf die Frage untersucht, wie sie spezifische Konstruktionen des Begriffs psychischer Störung konstruieren, wie sie dadurch entsprechende Aussagen zum Verhältnis von Normalität und Abweichung vermitteln und an welche Konstruktionen des Verhältnisses von Individuum und Gesellschaft sie damit anschließen. Die Filme werden als Produzenten, Ergebnisse, Elemente sowie Medien von Diskursen begriffen, die Frage nach den adäquaten Untersuchungsmethoden führt somit in das komplexe Feld der Diskursforschung. Dabei gilt es, spezifische theoretische Problemstellungen der Diskursanalyse zu berücksichtigen und die Untersuchung auf Gegenstand und Fragestellung abzustimmen.

3.1 Methodologische Voraussetzungen: Diskursanalyse, qualitative Sozial- forschung und audiovisuelle Medien

Der Begriff der Diskursanalyse bezieht sich auf keine einheitliche oder von vornherein festlegbare Forschungsmethode, vielmehr stellt er einen Oberbegriff für ein heterogenes Feld unterschiedlicher methodischer Zugänge zu unterschiedlichen Gegenständen dar. Ein zentrales Kennzeichen der Diskursanalyse ist dabei eine sehr komplexe, aufwendige Methodologie, die sich unter anderem an dem Problem zu bewähren hat, dass der Forschungsgegenstand nicht nur prinzipiell als ein Konstrukt definiert ist, sondern auch durch die Forschungsfragen und letztlich durch die Methode selbst konstruiert wird. Dieses wechselseitige Bedingungsgefüge zwischen Theorie, Gegenstand und schließlich Erkenntnis trifft sicherlich nicht nur auf die Diskursanalyse, sondern auf jedes wissenschaftliche Projekt zu, doch die zu großen Teilen im Rahmen qualitativer Sozialforschung einzuordnende Diskursanalyse (vgl. Keller 2004) weist die damit verbundenen methodischen Probleme in besonders expliziter Weise aus und bindet sie reflexiv an die gesellschaftlichen Bedingungen der Theoriebildung zurück.

Unter diesem Blickwinkel soll das zu Beginn genannte Zitat, in dem sich die Filmfigur Hannibal Lecter (*DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*) auf den Philosophen Marc Aurel bezieht, zum Einstieg in ein theoretisches Problem der Diskursanalyse verwendet werden: Ein Diskurs ist kein ‚einzelnes Ding‘, weil er ohne den Bezug zu anderen Diskursen gar nicht einmal gedacht werden kann – doch um ihn untersuchen zu können, muss er gleichzeitig in irgendeiner Weise abgegrenzt werden. Ein Diskurs existiert nicht ‚in sich selbst‘ und er hat keine ‚Natur‘, insofern er prinzipiell als etwas Hergestelltes begriffen wird – doch in einer ganz entscheidenden Weise hat ein Diskurs auch so etwas wie ein ‚Eigenleben‘, insofern er über den Begriff des tätigen

Subjekts hinaus auf der Ebene gesellschaftlicher Strukturen verortet wird. Dieser Widerspruch zwischen Unabgeschlossenheit und Begrenztheit sowie zwischen Konstruiertheit und Eigendynamik verweist nun auf ein grundlegendes theoretisches Problem des Diskursbegriffs: die Frage nach der *Materialität des Diskurses*. Diese Frage ist insofern von Bedeutung, als davon die Möglichkeit abhängt, einen Diskurs als Gegenstand empirischer Forschung untersuchen zu können.

Um die Materialität eines Diskurses begreifen und schließlich untersuchen zu können, ist zunächst ein von Michel Foucault formuliertes Kriterium des Diskursbegriffs zu beachten: Ein Diskurs hat keinen Kern, zu dem es methodisch vorzudringen gälte, sondern die Analyse hat sich auf die äußeren Möglichkeitsbedingungen eines Diskurses zu konzentrieren.

„Man muß nicht vom Diskurs in seinen inneren und verborgenen Kern eindringen, in die Mitte eines Denkens oder einer Bedeutung, die sich in ihm manifestieren. Sondern vom Diskurs aus, von seiner Erscheinung und seiner Regelmäßigkeit aus, muss man auf seine äußeren Möglichkeitsbedingungen zugehen; auf das, was der Zufallsreihe dieser Ereignisse Raum gibt und ihre Grenzen fixiert.“

(Foucault, 1974a, S.35)

Den Begriff der äußeren Möglichkeitsbedingungen eines Diskurses erklärt Foucault weiterhin noch genauer, indem er den Begriff des Diskurses mit dem Begriff des Dispositivs und dem der Episteme erweitert. Mit dem Dispositiv-Begriff kennzeichnet Foucault ein aus Symbolkomplexen und praktisch-institutionell geregelten Machtgefügen konstruiertes Netz, welches Diskurse organisiert (vgl. Kap. 2.3 S.50f.), und der Begriff der Episteme verweist auf ein „historisches Apriori“ (Foucault 1974a, S.24), das die Diskurse in einem noch umfassenderen und tiefer gehenden Sinne bestimmt. Der Begriff der Episteme bezieht sich auf die „Gesamtheit der Beziehungen, die in einer gegebenen Zeit die diskursiven Praktiken vereinigen können, [...] (und) durch die die epistemologischen Figuren [...] ermöglicht werden“ (Foucault 1981, S.43). Es handelt sich um ein historisch zu verstehendes allgemeines Bezugssystem, von dem spezifische Organisationsformen des Diskurses abhängen (Canguilhem 1988, S.37-39). Das heißt, die Episteme ist eine Art diskursives Grundraster, das die Möglichkeiten von Erkenntnis und damit die Herstellung von Wahrheit präformiert. Die Begriffe des Dispositivs und der Episteme verdeutlichen, dass der Diskurs durch eine mehrschichtige Ordnungslogik bestimmt ist und dass die Diskursanalyse die Möglichkeitsbedingungen dieser Logik zu rekonstruieren habe.

Dem Historiker *Philipp Sarasin* folgend, begründe seine Ordnungslogik die „spezifische Materialität“ des Diskurses und unterscheide ihn damit von „einem geistesgeschichtlich verstandenen Rede- oder Themen- beziehungsweise [...] Traditionszusammenhang“ – also von so etwas wie ‚Geist‘ oder bloßem ‚Sinn‘ (Sarasin 2001, S.62). Der Materialität des Diskurses sei dabei eine „spezifische Eigenlogik inhärent“, die Sarasin weiterhin auf drei Ebenen unterscheidet:

- a. Die Eigenlogik der *Diskursordnung* (bestimmt durch Dispositive und Episteme): Diskurse sind regelhaft organisiert und konstruieren ihre Gegenstände sowie die Möglichkeiten wahrer Rede.

- b. Die Eigenlogik der *Diskursmedien*: Diskurse benötigen Medien und sind durch die Umstände der Produktion, Distribution und Rezeption von medialen Produkten bestimmt.
- c. Die Eigenlogik der *sprachlichen Verfasstheit* von Diskursen: Diskurse sind an sprachliche Systeme gebunden und haben deshalb eine polyseme Struktur. Diskursaussagen haben konnotativen Charakter und vermitteln so verschiedene Diskurse miteinander (Interdiskursivität). Diskurse sind Anstrengungen, um Bedeutungen festzulegen, aber gleichzeitig auch Orte, wo sich „Brüche, Widersprüche, Verdrängungen und Paradoxa sprachlicher Äußerungen“ ereignen (ebd. S.65).

Nachdem die Materialität des Diskurses theoretisch dargelegt ist, stellen sich nun weitere methodologische Probleme. Der Begriff der Diskursanalyse alleine kennzeichnet noch keine spezifische Methode, sondern „eher eine Forschungsperspektive auf besondere, eben als Diskurse begriffene Forschungsgegenstände“ (Keller 2004, S.8). Das heißt, Diskursanalyse stellt im Allgemeinen ein breit gefächertes Feld verschiedener methodologischer Konzepte und unterschiedlicher Forschungsmethoden dar, und die Analyse von bestimmten Diskursen muss im Hinblick auf ihre jeweiligen Gegenstände, Fragestellungen und Erkenntnisinteressen spezifisch konzipiert werden.

Zunächst muss festgehalten werden, dass die Diskursanalyse als solche aufgrund ihrer Gegenstandsbezogenheit, Methodenoffenheit und ihrer interpretativen sowie reflexiven Ausrichtung in das Feld der *qualitativen Sozialforschung* führt (vgl. Keller 2004, S.72ff., Strauss & Corbin 1996), aber darin nicht vollständig aufgeht. Zum einen gibt es diskursanalytische Traditionen, die aufgrund sehr großer Datenmengen ihre Gegenstände überwiegend mit quantitativen Auswertungsmethoden bearbeiten (z.B. Linguistisch-historische Datenanalyse nach Pêcheux; Rahmenanalyse öffentlicher Diskurse nach Gamson), und zum anderen zielt Diskursanalyse nicht auf die Rekonstruktion subjektiver Sinnzuschreibungen, sondern auf die Untersuchung überindividueller Wissenstrukturen ab. Unter dieser Vorgabe werden einzelne Texte (z.B. Interviews, Gesprächsprotokolle) nicht, wie in den meisten qualitativen Ansätzen (v.a. in den tiefenhermeneutischen) üblich, als konsistente, geschlossene Sinnstrukturen, sondern als ein Sample von Aussagenszusammenhängen betrachtet, die als diskursive Elemente bzw. Positionen im Rahmen diskursiver Strategien bzw. Formationen begriffen werden (vgl. Keller 2004, Parker 2003).

Für die Frage nach gesellschaftlichen Bedeutungshorizonten, ideologischen Reichweiten und normativen Dimensionen von Psycho Movies sind vor dem Hintergrund der Foucaultschen Diskurstheorie und dem emanzipativen Anspruch der Cultural Studies in Bezug auf die methodologische Konzeption des diskursanalytischen Vorgehens nun folgende zwei Aspekte zu berücksichtigen: Die Diskursanalyse bedarf einer sozialtheoretischen Fundierung und eines daraus ableitbaren Kategoriensystems, welches die Herstellung von Subjektpositionen im Rahmen gesellschaftlicher Machtverhältnisse erfasst, und die Methoden müssen die Analyse audiovisueller Daten befördern.

Was den ersten Aspekt betrifft, kann zum großen Teil auf die methodologischen Konzepte der *Critical Discourse Analysis (CDA)*, wie sie v.a. von Norman Fairclough und Ruth Wodak vorgelegt werden, und auf die von Siegfried Jäger im deutschen Sprachraum entwickelte *Kritische Diskurs-*

analyse zurückgegriffen werden. Folgende Grundannahmen der CDA/Kritischen Diskursanalyse sind dabei für die vorliegende Untersuchung festzuhalten (vgl. Keller 2004, Jäger 1999, 2001):

- Diskurse sind sprachlich vermittelt.
- Die Analyse bezieht sich auf den sprachlichen Charakter sozialer und kultureller Strukturen.
- Der Sprachgebrauch reproduziert oder transformiert Machtbeziehungen.
- Die Untersuchung des Sprachgebrauchs dient der Analyse ideologischer Strukturen.
- Diskurse sind historisch und kontextuell.
- Kritische Diskursanalyse ist interpretativ, erklärend und dynamisch (d.h. offen für neue Kontexte und Informationen).
- Kritische Diskursanalyse macht ihre Interessen explizit.

Ein für die Untersuchung von Psycho Movies wichtiges Spezifikum der Kritischen Diskursanalyse nach *Siegfried Jäger* besteht weiterhin darin, dass sie im Anschluss an die Diskurstheorie von *Jürgen Link* und *Ursula Link-Heer* vor allem die interdiskursiven Verbindungen zwischen verschiedenen Diskursen fokussiert (vgl. Kap 2.1.1; Jäger 2001). Jäger beschreibt Diskurse als „soziale Wissensflüsse durch die Zeit“, die in ihrer Gesamtheit sowie Verflochtenheit „ein riesiges und komplexes Gewimmel“ bilden; um ihre Struktur durchschaubarer und überhaupt erst analysierbar zu machen, unterteilt Jäger den Diskursbegriff in spezifische methodisch brauchbare Unterbegriffe (vgl. Jäger 2001, S.96ff.):

- Spezialdiskurse und Interdiskurse
- Diskursstränge (thematisch einheitliche Diskursverläufe mit synchroner und diachroner Struktur)
- Diskursfragmente (Elemente von Diskurssträngen; Themen)
- Diskursstrangverschränkungen (verschiedene Diskursfragmente/Themen in einem Text)
- Diskursive Ereignisse (meist durch Medien herausgestellte Ereignisse, die die Qualität von Diskursen beeinflussen)
- Diskursiver Kontext (gesellschaftliche und kulturelle Einflüsse auf einen Diskurs)
- Diskursebenen (z.B. Wissenschaft, Politik, Medien etc.; soziale/institutionelle Orte, von denen aus ‚gesprochen‘ wird)
- Diskurspositionen (ideologischer Standort, von dem aus eine Beteiligung am Diskurs stattfinden kann)
- Gesamtgesellschaftlicher Diskurs

Zur praktischen Durchführung einer Diskursanalyse schlägt Jäger folgende Arbeitsschritte vor (vgl. Jäger 1999, 2001, 2004):

1. Vorstellung des Themas, Definition der Fragestellung, *Bestimmung des Diskursstranges*, auf den sich die Fragestellung bezieht, knappe Charakterisierung (des Sektors) der Diskursebene
2. Erschließen und *Aufbereiten der Materialbasis* (Erstellung des Dossiers bzw. des Corpus)

3. *Strukturanalyse*: Auswertung des aufbereiteten Materials im Hinblick auf den zu analysierenden Diskursstrang
4. *Feinanalyse* ausgewählter Diskursfragmente, die für bestimmte Diskurssektoren oder Diskurspositionen typisch sind (detaillierte Untersuchung inhaltlicher sowie formaler Merkmale)
5. *Interpretation* der Ergebnisse der Feinanalysen
6. *Gesamtanalyse des Diskursstrangs*: Zusammenfassung und Reflexion der wesentlichen Ergebnisse und Formulierung einer Gesamtaussage zu dem betreffenden Diskursstrang
7. Analyse des gesamten Diskurses durch synoptische, *zusammenfassend-vergleichende Analyse unterschiedlicher Diskursstränge*

Die einzelnen Arbeitsschritte können mehrmals durchlaufen werden, und die jeweiligen Ergebnisse können unter Umständen zu einer Differenzierung, Verschiebung, Eingrenzung oder Erweiterung von Diskurssträngen sowie der damit verbundenen Fragestellungen führen. Das heißt, die Analyse kann bereits beginnen, bevor die Erstellung des Datenkorpus abgeschlossen ist, und sie kann sich auf die weitere Zusammensetzung des Datenkorpus maßgeblich auswirken. Diskursanalyse orientiert sich hierbei an den grundlegenden Konzepten des ‚theoretical sampling‘ und der ‚grounded theory‘ (vgl. Strauss und Corbin 1996). Hinsichtlich der Frage nach Gültigkeit, Verlässlichkeit und Repräsentativität einer Diskursanalyse gibt Jäger das Kriterium der Vollständigkeit an: „Vollständigkeit der Analyse ist dann erreicht, wenn die Analyse keine inhaltlich und formal neue Erkenntnis zu Tage fördert“ (Jäger 2001, S.101).

Ausgehend von dem reflexiven Anspruch der qualitativ ausgerichteten Diskursforschung, der methodologisch die „Unhintergebarkeit einer hermeneutisch-interpretativen Haltung im Forschungsprozess“ voraussetzt (Keller 2004, S.61), stellt dieses rekursive Vorgehen zwischen Konzeption des Forschungsgegenstandes, Datengewinnung und Analyse generell ein zentrales Merkmal der Diskursanalyse dar. Der Soziologe und Diskurstheoretiker *Reiner Keller*, der vor dem theoretischen Hintergrund der konstruktivistischen Wissenssoziologie, wie sie Peter Berger und Thomas Luckmann (vgl. 1987, Orig. 1967) vorgelegt haben, ein, was die Vorgehensweise betrifft, der Kritischen Diskursanalyse ähnliches Konzept darlegt (vgl. 2001, 2004), formuliert dies so:

„Phasen der Feinanalyse einzelner Daten wechseln ab mit Phasen der Hypothesenbildung, der theoretischen Verdichtung und Präsentation von Zwischenergebnissen, bis schließlich die Untersuchung als ‚beendet‘ gilt. Bei den verschiedenen Analyseschritten muss durchgängig auf die ‚Passung‘ zwischen Fragestellung, methodischer Umsetzung und zugrunde gelegtem Datenmaterial geachtet werden.“ (Keller 2004, S.81)

Für die *Analyse von Spielfilmen* kann die Vorgehensweise der Kritischen Diskursanalyse sowie der wissenssoziologischen Diskursanalyse in der hier allgemein dargestellten Form übernommen werden, darüber hinaus müssen jedoch einzelne Arbeitsschritte weiter spezifiziert werden. Im Zentrum steht die Aufbereitung der Materialbasis, sie sei „Basis und Herzstück der anschließenden Diskursanalyse“ (Jäger 1999, S.141). Die von Jäger dazu entwickelten detaillierten Analyseleitfäden kommen für die Untersuchung von

Spielfilmen jedoch nicht Frage, da sie für die Untersuchung von Printmedien entwickelt wurden. Es gilt von daher, die Kritische Diskursanalyse mit speziellen filmanalytischen Methoden anzureichern.

Ein Überblick über die bisher entwickelten methodischen Konzepte zur Diskursanalyse von Spielfilmen zeigt nun, dass es sich hier weitgehend um sozialwissenschaftliches Neuland handelt. Spielfilme stellen audiovisuelle Datenbasen dar, und die Untersuchungen audiovisueller Daten „nehmen (bislang) in der Diskursforschung nur einen marginalen Platz ein“ (Keller 2004, S.83). Während der Diskursbegriff (v.a. im Foucaultschen Sinne) zwar in Bezug auf einen sehr weit verallgemeinerten Begriff der Sprache (z.B. ‚Text‘ im poststrukturalistischen Sinne) theoretisiert ist, bewegt sich die junge Tradition der Diskursanalyse jedoch überwiegend entlang der Untersuchung konkreter Sprechakte. Das heißt, diese unter dem Begriff der discourse analysis bekannte Diskursanalyse erforscht unter Rückgriff auf v.a. linguistische, ethnomethodologische sowie konversationsanalytische Konzepte schriftliche und mündliche Kommunikationsprozesse (vgl. Keller & Hirsland & Schneider & Viehöver 2001).

Das Anliegen einer diskursanalytischen Untersuchung audiovisueller Daten steht vor dem Problem, dass die Analyse audiovisueller Daten aufgrund der Mehrdimensionalität der Datenbasis (Narration, Dramaturgie, Bild, Ton) sehr aufwendig ist. Die Medienforschung im Allgemeinen und die Filmwissenschaft im Speziellen liefern zwar einen reichhaltigen, differenzierten Fundus entsprechender Untersuchungsmethoden (vgl. Faulstich 1995; Hickethier 1996; Korte 1999; Wulff, H.J. 1999a; Monaco 2000; Borstnar & Wulff, H.J. 2002; Mikos 2003), doch ein diskursanalytisches Forschungsprojekt steht hierbei vor der spezifischen Notwendigkeit, Bausteine verschiedener medien- bzw. filmanalytischer Methoden mit sozialwissenschaftlichen Perspektiven und unter Umständen auch mit sozialwissenschaftlichen Methoden zu kombinieren, um dem Anspruch gerecht zu werden, „von aufwendigen Einzeldokumentanalysen zu Diskursstrukturen vorzudringen“ (Keller 2004, S.83).

Unter der Vorgabe eines im Sinne von geregelten Aussagenmengen im Kontext gesellschaftlicher Machtstrukturen (strukturalistisch) theoretisierten Diskursbegriffes bedarf es eines methodischen Instrumentariums, das audiovisuelle Medien zum einen einer strukturalen und semiotischen Analyse zugänglich und zum anderen die auf diese Weise generierbaren Ergebnisse für sozialwissenschaftliche Perspektiven anschlussfähig macht. Ansätze hierfür finden sich im Bereich der qualitativen Medienforschung (vgl. König 1994; Mikos 1998 a/b;) und damit zusammenhängende, weiterführende Konzepte vor allem im Bereich der Cultural Studies (vgl. Denzin 1991b, 2000; Rose 2000).

Bevor nun einzelne Methoden der Filmanalyse skizziert und die entsprechenden methodischen Bausteine für die Diskursanalyse von Psycho Movies ausgewählt werden, gilt es im Anschluss zunächst, ein bestimmtes, für die vorliegende Untersuchung maßgebliches, methodologisch übergeordnetes Konzept zu erläutern: das Encoding-Decoding-Modell nach Stuart Hall (vgl. Hall 1980a, 1994b, 1999a) und die daraus ableitbare Möglichkeit der Analyse von filmimmanenten Subjektpositionen.

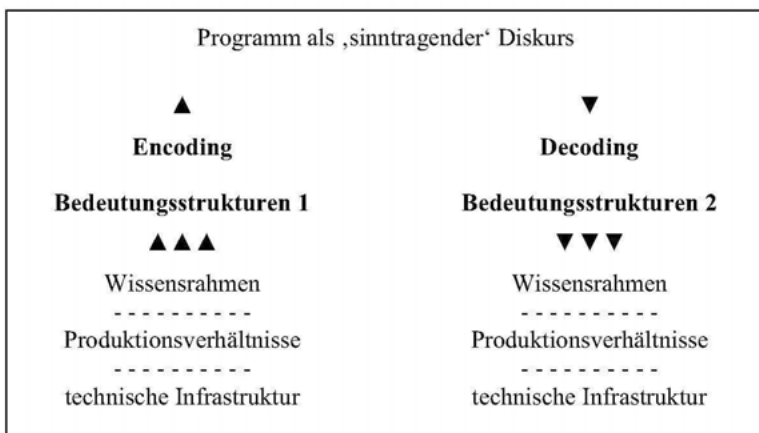
3.2 Encoding-Decoding-Modell und Analyse filmimmanenter Subjektpositionen

Das Encoding-Decoding-Modell bezieht sich auf den für kulturelle Medien konstitutiven Prozess der Produktion, Zirkulation, Distribution, Konsumtion sowie Reproduktion von Bedeutungen. Es spiegelt das medientheoretische Verständnis von Massenkommunikationsprozessen der Cultural Studies wider, und es kann als ein methodologisches Herzstück der Cultural Studies verstanden werden.

Vor dem theoretischen Hintergrund der für die Cultural Studies charakteristischen Verbindung von materialistischen und semiotischen Zugangsweisen, die Kultur als einen Kampf um Bedeutungen fassbar macht (vgl. Kap. 2.2 S.39ff.), entwickelte *Stuart Hall* das Encoding-Decoding-Modell – ausgehend von einer Kritik am Sender-Empfänger-Modell der traditionellen Medienwirkungsforschung sowie in Abgrenzung zu reduktionistischen Vorstellungen von bewusstseinsbestimmenden Wirkungsweisen dominierender Ideologie.

Im Zentrum dieser Kritik steht das Konzept der Kongruenz zwischen Produktion und Rezeption von Bedeutungsinhalten. Zum einen wendet sich Stuart Hall gegen Vorstellungen, in denen Ideologie die Möglichkeiten der Rezeption auf eindeutige Weise determiniere, und er lehnt das traditionelle Sender-Empfänger-Modell ab, das eine lineare Übertragung von Bedeutung in der Weise beschreibt, dass idealtypisch auf Seite des Empfängers genau das ankomme, was der Sender abschickt (vgl. Hall a.a.O.). Im Unterschied zu diesen kausalistischen Vorstellungen geht Hall nun davon aus, dass die Rezeption von medialen Produkten ein aktiver, eigenständiger Prozess ist, der selbst Teil der Herstellung von Bedeutung ist – und dass diese Generierung von Bedeutung auf Seiten der Rezeption ‚relativ unabhängig‘ von dem funktioniere, was auf Seiten der Produktion an Bedeutung in ein mediales Produkt hineingelegt werde. Das heißt, man kann aus einem medialen Produkt bzw. aus einem kulturellen Text unter Umständen verschiedenen Bedeutungen entnehmen – und das hat zwei Gründe: Zum einen, weil kulturelle Texte polysem bzw. konnotativ strukturiert, das heißt mit vielschichtigen Bedeutungsgehalten ausgestattet sind (vgl. Hall 1980 a/b; Winter 1992; Jurga 1997; Sarasin 2001), und zum anderen, weil diese Ausstattung mit Bedeutungsstrukturen dem Akt der Rezeption ‚nur‘ einen Rahmen vorgibt und diesen nicht vollständig determiniert. Mit anderen Worten: Man kann z.B. aus einem Spielfilm mehr oder weniger auch andere Bedeutungen herauslesen, als sie von den ProduzentInnen (egal ob bewusst oder unbewusst) intendiert sind. Die Seite der Bedeutungsproduktion nennt Hall ‚Encoding‘ und die der Rezeption ‚Decoding‘.

Folgende Grafik, die Hall in Bezug auf das Fernsehen entwickelte (vgl. Hall 1999a, S.97) und die auf die Ebene von kulturellen Medien verallgemeinert werden kann, veranschaulicht dabei den Ablauf sowie das Zusammenspiel der jeweiligen ‚Prozessvariablen‘ auf Seiten des Encoding bzw. Decoding:



Das Modell veranschaulicht, wie Bedeutungen in Gestalt von Zeichenträgern (z.B. Spielfilme) in diskursiver Form zirkulieren und erst am Ende der dargestellten Kreisbewegung als vollständig generiert verstanden werden können. Am Anfang stehen die technischen, ökonomischen und sozialen Bedingungen der Bedeutungsproduktion, die selbst bereits diskursiviert sind. Das heißt, die materiellen Produktionsstrukturen sind in einen ‚Wissensrahmen‘ aus Bedeutungen und Vorstellungen eingebettet – abhängig „vom angewandten Wissen aus Produktionsroutinen, von historisch bestimmten technischen Fertigkeiten, professionellen Ideologien, von institutionellem Wissen, Definitionen und Annahmen, von den Einschätzungen des Publikums etc., die den Aufbau des (medialen Produkts) strukturell mitbestimmen“ (Hall 1999a, S.95). Ausgehend von diesen in Wissen gerahmten Produktionsbedingungen werden die diskursiv schon präformierten Aussage-Intentionen in ein Zeichensystem überführt, sie werden ‚artikulierte‘ (vgl. ebd. S.99). Dieser Schritt ist durch den Gebrauch von Codes, von auf sozialen Konventionen basierenden Symbolsystemen möglich, und die daraus resultierenden Bedeutungsstrukturen (1) werden schließlich in einen, an ein mediales Produkt (z.B. einen Spielfilm) gebundenen, übergeordneten ‚sinntragenden‘ Diskurs eingebaut. Dies ist das Encoding. Nun müssen die Bedeutungen aus diesem ‚sinntragenden Diskurs‘ selbstverständlich zum Subjekt gelangen, um überhaupt als solche begriffen werden zu können: Es folgt die Rezeption, das Decoding. An dieser Stelle des Modells gelangt man zu einer zweiten Bedeutungsstruktur (2), die ebenfalls durch einen Wissensrahmen, Produktionsverhältnisse und technische Infrastrukturen bestimmt ist. Sobald die encodierten Bedeutungsstrukturen (1) an die Öffentlichkeit gebracht sind, „muß der Diskurs übersetzt, in gesellschaftliche Praktiken umgewandelt werden“ (ebd. S.93). Es handelt sich hierbei nicht nur, wie in der positivistisch orientierten Wirkungsforschung, um die kognitive Verarbeitung isolierter Informationseinheiten, sondern um einen diskursiv kontextualisierten Konstruktionsprozess. Das heißt, die Prozesse der Rezeption „werden selbst wiederum von Verständnisstrukturen vorgegeben, die von den jeweiligen sozialen und ökonomischen Verhältnissen mitproduziert werden und deren ‚Realisation‘ am Rezeptionsende der Kette die entsprechende Form verleihen. Darüber hinaus ermöglichen sie es den im Diskurs ausgewiesenen Bedeutungen, in die Praxis

oder ins Bewusstsein übergeleitet zu werden (um gesellschaftlichen Gebrauchswert bzw. politische Wirksamkeit zu erlangen)“ (ebd. S.96).

Ein zentrales Merkmal des Encoding-Decoding-Modells ist die ‚relative Unabhängigkeit‘ zwischen Encoding und Decoding, zwischen Bedeutungsstruktur 1 und Bedeutungsstruktur 2. Was bedeutet in diesem Zusammenhang nun ‚relativ‘? Zum einen, dass das Decoding nicht auf das Encoding im Sinne eines linear-kausalen Bestimmungsmoments reduziert werden kann:

„Das Besondere an diesem Ansatz besteht darin, dass, während jeder einzelne Moment in der Verbindung für den Kreislauf als Ganzes notwendig ist, keiner dieser Momente den darauffolgenden, mit dem er verbunden wird, vollständig gewährleisten kann. Da jeder einzelne dieser Momente seine eigene Modalität und seine spezifischen Existenzbedingungen hat, kann jeder von ihnen eine eigene Bruchstelle oder Störung des Austausches konstituieren, von dessen Kontinuität wiederum das Fließen effektiver Produktion (d.h. Reproduktion) abhängt.“ (Hall 1999a, S.93f.)

Zum anderen ist die Dekodierung nicht völlig unabhängig von der Enkodierung. Die Enkodierung legt gewissermaßen einen Rahmen, einen Bedeutungshorizont in das mediale Produkt hinein, der dem Prozess der Dekodierung mehr oder weniger bestimmte Grenzen setzt. Obwohl die Dekodierung eigenen Bedingungen unterliegt, wird ihr Möglichkeitsraum durch das Encoding mitbestimmt. Ein „gewisser Grad an Reziprozität zwischen kodierenden und dekodierenden Elementen (muss) vorhanden sein, damit von einem effektiven kommunikativen Austausch überhaupt die Rede sein kann“ (ebd. S.106). Auch der psychologische Hinweis auf das Phänomen der ‚selektiven Wahrnehmung‘ ändere laut Hall nichts an der Notwendigkeit dieses Zusammenhangs zwischen Encoding und Decoding, denn die ‚selektive Wahrnehmung‘ sei „fast nie so selektiv, willkürlich oder privatisiert, wie es der Begriff suggeriert“; sie bilde vielmehr „das Hintertürchen, durch das ein rückständiger Pluralismus den Zwängen eines hochgradig strukturierten, asymmetrischen und nicht-äquivalenten Prozesses auszuweichen sucht“ (ebd. S.105).

Dieses Konzept der präformierten Möglichkeitsräume des Decoding gliedert Hall nun in drei verschiedene „hypothetische Positionen [...], von denen ausgehend die Dekodierung eines televisuellen Diskurses konstruiert werden kann“ (ebd. S.106). Hall nennt diese hypothetischen Positionen auch ‚Lesarten‘ (vgl. auch Winter 1997, S.50 ff.):

1. Die *dominant-hegemoniale Lesart*: Das Decoding entspricht nahezu vollständig dem Encoding. Diese Lesart liegt vor, wenn „der Zuschauer innerhalb des dominanten Codes agiert“, das heißt, wenn er „die konnotierte Bedeutung (des medialen Produkts) voll und ganz übernimmt und (das mediale Produkt) im Sinne des Referenzkodes, in dessen Rahmen (es) kodiert wurde, dekodiert [...]“. Dies wäre der idealtypische Fall der ‚vollkommen transparenten Kommunikation‘ – bzw. man ist ihm immerhin so nahe wie möglich gekommen“ (Hall a.a.O., S.107).
2. Die *ausgehandelte Lesart*: Das Decoding bewegt sich zwar im Rahmen hegemonialer Diskurse, enthält dabei aber auch spezifische widerständige Perspektiven. Die ausgehandelte Lesart „birgt eine Mischung aus adaptiven und oppositionellen Elementen [...], ist von Widersprüchen

durchzogen [...], (funktioniert) auf der Basis besonderer bzw. situativer Logiken [...] (und gilt im Sinne dominanter Medientheorie als) gescheiterte Kommunikation“ (z.B. wenn ein Arbeiter der affirmativen medialen Darstellung von Gesetzesentwürfen zur Einschränkung des Streikrechts zustimmt, weil die Inflation bekämpft werden müsse, und gleichzeitig an seinem Arbeitsplatz für besseren Lohn streikt) (ebd. S.108 ff.).

3. Die *oppositionelle Lesart*: Das Decoding findet in gegensätzlicher Weise zum Encoding statt. Die ZuschauerIn versteht den dominant-hegemonialen Bedeutungscharakter, verwendet die Codes jedoch innerhalb eines alternativen Bezugsrahmens (z.B. wenn Hinweise auf ‚nationale Interessen‘ als Ausdruck von ‚Klasseninteressen‘ interpretiert werden) (ebd. S.109ff.).

Halls Modell der drei verschiedenen Lesarten entspringt der Perspektive, dass die gesellschaftliche Position der ZuschauerIn für die Produktion von Bedeutungen eine maßgebliche Rolle spielt. John Fiske folgend muss dabei jedoch auch kritisch angemerkt werden, dass hier die gesellschaftliche Position der ZuschauerIn nur an der Klassenzugehörigkeit festgemacht wird. Das heißt, dass Halls Modell der Lesarten um vielfältige „Formen sozialer Differenz“ wie, um nur einige Beispiele zu nennen, race und gender, erweitert werden muss (vgl. Winter 1997, S.56 ff.).

Weiterhin ist die Unterscheidung der drei Lesarten eine idealtypische. Praktisch gesehen, handelt es sich meist um Mischformen, die am ehesten unter der Kategorie der ‚ausgehandelten Lesart‘ eingeordnet werden könnten.

Insgesamt ist festzuhalten, dass die Unterscheidung zwischen Encoding und Decoding stets modellhaft zu begreifen ist. Das heißt, sie dient analytischen Zwecken und entspricht in ihrer Schematik natürlich nicht 1:1 den diskursiven Abläufen bei der Produktion sowie Rezeption eines Spielfilms. In Wirklichkeit sind Encoding und Decoding vielschichtig verschränkt. Mit dem letzten Schnitt während der Filmproduktion ist das Encoding noch nicht abgeschlossen, denn auch die Modi der Distribution, das heißt die Platzierung auf dem Markt, die Werbung, die Gestaltung von Trailern, die Umstände der Präsentation, die mediale Verwendung von Filmen, das Zitieren von Filmen in Literatur, Musikvideos, Dokumentarsendungen und späteren Filmen, die Besprechungen von Filmen oder auch die Veröffentlichung von Filmanalysen wirken auch nach Abschluss der Filmproduktion noch im Bereich des Encoding weiter. Das bedeutet, Encoding ist ein dynamischer, un abgeschlossener und rekursiver Prozess. Das Decoding wiederum beginnt nicht erst im Kinosaal oder vor dem Bildschirm. Bereits in der Produktionsphase finden Decoding-Prozesse statt, denn die am Produktionsprozess Beteiligten rezipieren kontinuierlich die Zwischenprodukte oder untersuchen diese im Hinblick auf Marketingstrategien sogar im Rahmen von Wirkungsforschungen.

Die Zerlegung der Bedeutungskonstruktion in Encoding und Decoding ist ein methodisches Hilfskonstrukt, dessen Stärke darin liegt, das Phänomen der Massenkommunikation vom Ideal einer unmittelbaren Identität zwischen ‚Gemeintem‘ und ‚Gesagtem‘ (vgl. Sarasin 2001, S.62) sowie zwischen ‚Gesagtem‘ und ‚Verstandenem‘ zu lösen und es einer diskurstheoretischen Perspektive zugänglich zu machen. Weiterhin eröffnet das Encoding-Decoding-Modell mehrere methodische Zugänge sowie Kombinationsmöglichkeiten zum Prozess der Bedeutungsgenerierung. Auf Seiten des Encoding kommen hier die Untersuchung von institutionellen, diskursiven sowie ökonomischen

Produktionsbedingungen und vor allem filmwissenschaftliche Werkanalysen in Frage. Auf Seiten des Decoding sind Untersuchungen der Wirkung auf dem Filmmarkt, innerhalb der Kulturszene, Filmkritiken und allgemein gesprochen die Modi der diskursiven Verbreitung von Interesse. Ein für die Cultural Studies besonders charakteristischer Forschungszugang besteht dabei nun vor allem auch darin, die Dimension der sozialen Vermittlung von Decoding-Prozessen zu beforschen – beispielsweise durch qualitative Interviews oder Gruppendiskussionen mit RezipientInnen.

In der vorliegenden Untersuchung liegt der methodische Schwerpunkt auf der Analyse der diskursiven Bedeutungshorizonte, der ‚eingebauten‘ Rezeptionsmöglichkeiten, also auf Seiten des Encoding. Eine ausführliche, sozialwissenschaftlich fundierte Untersuchung des Decoding, welche auch die Aneignung von filmischen Symbolwelten im Zusammenhang mit dafür maßgeblichen sozialen Praktiken in den Blick nimmt und die für Signifikationsprozesse konstitutive Funktion von lebensweltlichen Bedingungen der ZuschauerInnen berücksichtigt, würde den Rahmen des hier dargelegten Forschungsprojekts überschreiten. Das methodische Ziel dieser Arbeit besteht darin, einen möglichst weitreichenden Überblick über die Variabilität der thematischen und diskursiven Bezüge von Psycho Movies zu gewinnen. Dafür musste eine große Zahl von Filmen auf unterschiedlichen Betrachtungsebenen berücksichtigt und im Anschluss auf ein immer noch relatives großes Sample von Filmen verdichtet werden (ca. 100 Filme). Für die diskursanalytische Bearbeitung dieses Untersuchungssamples werden dabei theoretische sowie methodologische Zugänge der Cultural Studies verwendet und überwiegend auf Aspekte des Encoding angewendet. Das heißt, dem für die Cultural Studies charakteristischen und fast schon programmatischen Anspruch, Forschungsprojekte über einen möglichst runden, ausgewogenen Bogen zwischen Encoding und Decoding hin zu entwickeln, kann in dieser Arbeit nicht entsprochen werden.

Die hier durchgeführte Untersuchung ist aufgrund ihres Gegenstandes, ihrer diskursanalytischen Ausrichtung, ihrer theoretischen Fundierung der zentralen Begrifflichkeiten, ihrer Verbindung von medienwissenschaftlichen Zugängen mit einem sozialwissenschaftlichen Erkenntnisinteresse und nicht zuletzt aufgrund ihres Anliegens, gesellschaftskritische Perspektiven zu ‚artikulieren‘, im Bereich der Cultural Studies zu verorten, im Hinblick auf den methodologischen Horizont der Cultural Studies bewegt sie sich jedoch innerhalb enger Grenzen. Es kommen keine genuinen Methoden der qualitativen Sozialforschung wie Interviews, Prozessbeobachtungen, teilnehmende Beobachtung oder Aktionsforschung zum Einsatz, sondern in erster Linie filmanalytische Methoden der Werkanalyse – die allerdings über immanente Fragestellungen der Filmwissenschaft hinaus diskurstheoretisch an den Gegenstand der gesellschaftlichen Bedingtheit des Phänomens Spielfilm angeschlossen werden.

Die Untersuchung enkodierter Bedeutungsstrukturen von Psycho Movies kann gemäß der methodologischen Konzeption des Encoding-Decoding-Modells allerdings nicht gänzlich ohne einen methodisch darzulegenden Blick auf die Seite des Decoding auskommen – schon alleine weil die Untersuchung selbst notwendig einen Akt des Decoding darstellt. In der vorliegenden Arbeit wird das Decoding nun – neben der Berücksichtigung von Hintergrundinformationen zu den Umständen von Filmproduktionen, Aussagen von FilmemacherInnen, sowie Rezeptionsprozessen in Form von Filmkritiken

oder filmwissenschaftlichen, sozialwissenschaftlichen bzw. psychologischen Veröffentlichungen – mit Hilfe folgenden Konzepts erfasst: dem der ‚kompetenten BetrachterIn‘ (vgl. Korte 1999) bzw. der ‚wissenden ZuschauerIn‘ (vgl. Mikos 1998). Hierbei geht es nicht, wie die Begriffe eventuell nahe legen, um eine überhöhte Vorstellung der Bedeutung von ExpertInnenwissen, sondern um einen Lösungsversuch für ein in den Filmwissenschaften unumgängliches Problem.

Filmanalyse bewegt sich grundsätzlich in mehreren Dimensionen, da die Wirklichkeit ihres Gegenstandes prinzipiell als konstruierte voraussetzen ist. Filmanalyse steht verschiedenen, ineinander verschränkten Realitätsbereichen gegenüber, die der Filmwissenschaftler *Helmut Korte* zur Systematisierung der Materialrecherche folgendermaßen unterscheidet (vgl. Korte 1987, S.20; 1999, S.21ff.):

- *Filmrealität*: Ermittlung aller am Film selbst feststellbaren Daten, Informationen, Aussagen (Inhalt, Form, Handlung).
- *Bedingungsrealität*: Ermittlung der Kontextfaktoren, die die Produktion, die inhaltliche und formale Gestaltung des Films beeinflusst haben; warum wird dieser Inhalt, in dieser historischen Situation, in dieser Form filmisch aktualisiert?
- *Bezugsrealität*: Erarbeitung der historischen, sozialen und ästhetischen Problematik, auf die der Film inhaltlich bezogen ist; in welchem Verhältnis steht die filmische Darstellung zur realen Bedeutung des Problems?
- *Wirkungsrealität*: Erarbeitung der historisch-gesellschaftlichen Situation, Publikumsstruktur, Publikumspräferenzen, Rezeptionsdokumente zur Entstehungszeit des Films (zeitgenössische Rezeption) und heutige Rezeption;

„Um qualitativ für die Gesamtaussage der Analyse bedeutsam zu werden, müssen die verschiedenen Untersuchungsaspekte und Informationsquellen in ihren Einzelergebnissen inhaltlich-argumentativ zusammengeführt werden“ (ebd. 1987, S.21). Das bereits angesprochene Problem stellt sich nun auf der Dimension der ‚Wirkungsrealität‘ dar. Wirkung setzt Rezeption voraus, und abgesehen von entsprechenden Dokumentanalysen muss es von daher einen methodischen Ort der Analyse geben, der die Rezeption nachvollziehbar macht. Führt man nun eine filmwissenschaftliche Untersuchung ohne Wirkungsforschung im traditionellen Sinne oder ohne Strategien der qualitativen Sozialforschung durch, stehen also keine Daten über Rezeptionsvorgänge entsprechender ZuschauerInnenpopulationen zur Verfügung, dann stellt sich die Frage, von welcher Seite her das Decoding in der Analyse Berücksichtigung finden kann. In Bezug auf dieses Problem erläutert Korte das „Konstrukt eines kompetenten Betrachters“ als ein „Minimalmodell, (das) den Rezeptionsprozess ‚simulierend‘ erfahrbar (macht)“ (Korte 1999, S.23). Die ‚Kompetenz‘ der BetrachterIn liege dabei darin, „die im ganzheitlichen Wahrnehmungsvorgang während der Filmbetrachtung vorhandene Simultaneität verschiedener Faktoren [...] zunächst in ein überschaubares Nacheinander (aufzulösen), in weiteren Schritten das Zusammenspiel der einzelnen Elemente (zu untersuchen) und die je historische Wirkungsdominanz im Rahmen einer Kontextaufarbeitung (zu bewerten)“ (ebd. S.24). Auf diese Weise kann zwar keine Validierung der Ergebnisse gemäß des methodologischen Anspruchs der traditionellen empirischen Sozialforschung erreicht werden,

aber im Sinne einer qualitativen bzw. diskurstheoretisch fundierten Medienanalyse wird es, in Kortes Worten formuliert, möglich, „an Stelle der [...] subjektiven Anmutung schrittweise zu nachvollziehbaren, in ihrer Argumentation transparenten Aussagen zu gelangen, (das heißt), den Film in seiner Wirkungskomplexität spezifisch zu beschreiben und damit als Analysegegenstand zu sichern.“ Durch die methodisch geleitete Aneignung des Films im Kontext der Erkenntnisse über die ästhetischen Merkmale sowie der ‚Bedingungsrealität‘ und ‚Bezugsrealität‘ der Filme kommt es zu einer „Objektivierung des eigenen Filmerlebnisses“ (ebd.). Ergänzend sei hier darauf hingewiesen, dass dieses Konzept der ‚kompetenten BetrachterIn‘ nicht zwangsläufig an die Vorstellung von einer einsamen, isolierten ForscherIn vor dem Bildschirm oder in der Bibliothek gebunden ist, sondern auch den fachlichen Austausch mit anderen ‚kompetenten BetrachterInnen‘ und gegebenenfalls auch die Möglichkeit von Forschungssupervisionen umfassen kann.

Auf den Anspruch der Diskursanalyse bezogen, dient die Untersuchung des Encoding und Decoding von Spielfilmen der Frage nach den Möglichkeiten der Beteiligung an spezifischen Diskursen. Das heißt, es geht nicht nur um das Erleben konkreter ZuschauerInnen bzw. ‚kompetenter BetrachterInnen‘, sondern darüber hinaus um die Frage nach dem Subjekt der Spielfilme, genauer gesagt, um den Ort des Subjekts im filmischen Diskurs. Der Medienwissenschaftler *Lothar Mikos* formuliert dies so, dass Filme als kulturelle Texte „immer zum Zuschauer hin geöffnet“ (Mikos 1998a, S.4) seien und die filmwissenschaftliche Untersuchung von daher auf eine Reflexion der spezifischen Lesarten auszurichten sei. Die drei Lesarten, wie sie Stuart Hall vorlegt, können für solch ein Projekt als methodologische Basis verstanden werden. Die dominant-hegemoniale, ausgehandelte und oppositionelle Lesart sind dabei nicht als trennscharfe Cluster aufzufassen, sondern als methodologischer Zugang zum Begriff der sogenannten ‚Subjektpositionen‘ (vgl. Jäger 2001). Wenn die Filme ‚zur ZuschauerIn hin geöffnet‘ sind, dann ist danach zu fragen, welche ZuschauerIn das ist, welcher Ort ihr zugewiesen wird, wo sie (kulturell) ‚abgeholt wird‘ und welcher Bewegungsspielraum ihr ermöglicht wird. Strukturalistisch und diskurstheoretisch gesehen heißt das, dass die Filme spezifische ZuschauerInnen konstruieren. In anderen Worten kann man somit davon ausgehen, dass das Subjekt in den Filmen (Diskursen) enthalten ist – und um es untersuchen zu können, müssen nicht notwendig konkrete ZuschauerInnen bzw. deren Lebenswelten beforcht werden, sondern es gilt, die Filme in ihrem Zeichencharakter aufzurastern, um ihren Ort auf den ‚Landkarten der Bedeutung [...] in die jede Kultur eingeordnet wird‘ zu markieren, denn „solchen Landkarten der ‚sozialen Wirklichkeit‘ ist die gesamte Bandbreite sozialer Bedeutungen, Praktiken und Bräuche, von Herrschaft und Interesse ‚eingeschrieben‘“ (Hall 1999a, S.102).

Um eine solche Landkarte von Psycho Movies erstellen zu können, bedarf es nun eines auf die Erfordernisse der Diskursanalyse ausgerichteten Samples filmwissenschaftlicher Instrumente und spezifischer Methoden, welche die damit erreichbaren Ergebnisse an sozialwissenschaftliche Perspektiven anschließen. Zu diesem Zweck werden hier insbesondere Techniken der strukturellen (systematischen) sowie der genrespezifischen Filmanalyse aufgegriffen.

3.3 Diskursanalyse als strukturelle und genrespezifische Filmanalyse

Ein Blick in die im deutschsprachigen Raum geläufigsten Übersichtswerke und Handbücher zur Film- und Fernsehanalyse (vgl. Borstnar & Pabst & Wulff, H.J. 2002; Faulstich 1975; Hickethier 1996; Korte 1987, 1999; Mikos 2003; Monaco 2000; Winter 1992; Wulf H.J. 1999a) erlaubt folgende Einteilung der verschiedenen Methoden der Filmanalyse bzw. Filminterpretation:

- Systematische, strukturelle Filmanalyse
- Literaturwissenschaftlich orientierte Filmanalyse
- Biographische Filmanalyse
- Psychologische (kognitivistische oder psychoanalytische) Filmanalyse
- Soziologische Filmanalyse
- Filmhistorische Filmanalyse
- Genrespezifische Filmanalyse

Aus diesem Feld verschiedener, zum großen Teil ineinander verschränkter Methoden der Filmanalyse gilt es nun die Methoden bzw. einzelnen Untersuchungsinstrumente auszuwählen, die für die Diskursanalyse von Psycho Movies nutzbar sind.

Die *biographische Filminterpretation* (vgl. Faulstich 1995), die Filme als Ausdruck biographischer Merkmale der jeweiligen FilmemacherInnen versteht, kann hierbei (jenseits ihrer eventuellen Anschlussmöglichkeiten an die ‚Autorentheorie‘) vernachlässigt werden, da Diskurse nicht von einzelnen Personen bestimmt werden und weil die biographische Filminterpretation, sofern der dafür maßgebliche Biographiebegriff nicht erst aufwendig im Rahmen diskurstheoretischer Perspektiven entwickelt würde, mehr oder weniger auf psychologische Abwege führt.

Die *kognitivistisch orientierte psychologische Filmanalyse* (vgl. Hediger 2002; Nieding & Ohler 2002; Sellmer & Wulff, H.J. 2002) findet im Anschluss ebenfalls keine Anwendung, da sie in Bezug auf die Konzeption ihres Gegenstandes eher an individuumszentrierte, dekontextualisierte Modelle der Informationsverarbeitung als an sozialkonstruktivistische oder strukturalistische Theorien kultureller Bedeutungsgenerierung gebunden ist. Medientheoretisch gesehen bewegt sich die kognitivistisch orientierte Filmanalyse im Rahmen eines erweiterten Sender-Empfänger-Modells, in dem die Linearität der Kommunikation zwischen Sender und Empfänger zwar weitgehend verabschiedet und die Seite des Empfängers im Unterschied zu den ihr vorgängigen behavioralen Modellen zunehmend komplexer konzipiert wird; durch den ihr zugrunde liegenden kybernetischen und damit letztlich mechanistischen Subjektbegriff können aber keine gesellschaftlichen Widersprüche oder Machtkonstellationen im Sinne dialektischer Theorie in den Gegenstandsbereich miteingeschlossen werden.

Die *psychoanalytische, tiefenhermeneutische Filmanalyse* (vgl. König 1994; Faulstich 1995) erscheint für ein diskursanalytisches Projekt ebenfalls wenig ergiebig bzw. zu schwierig handhabbar. Die für psychoanalytische, tiefenhermeneutische Methoden zentrale Unterscheidung zwischen manifesten und latenten Sinngehalten widerspricht in gewisser Weise dem Foucaultschen

Diskursbegriff, der den Diskurs als ein materielles ‚Oberflächenphänomen‘ konzipiert, das von ‚außen‘ her zu untersuchen sei und nichts in seinem ‚Inneren‘ verberge. Weiterhin arbeitet die tiefenhermeneutische Filmanalyse mit einem eher geschlossenen Textbegriff, wodurch tendenziell universalistische Perspektiven befördert werden und es sehr schwierig wird, die damit gewonnenen Erkenntnisse für eine diskurstheoretische Betrachtung zu verallgemeinern. Diese Kritik bezieht sich jedoch speziell auf die tiefenhermeneutische Werkanalyse, und es sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die Psychoanalyse selbst ein sehr heterogenes Spektrum an Theorien und Methoden umfasst. In Bezug auf eine psychoanalytisch orientierte Sozialforschung, die konkrete, gesellschaftlich kontextualisierte Rezeptionsprozesse fokussiert, sind im Unterschied zur traditionellen tiefenhermeneutischen Textinterpretation dagegen durchaus interessante Anschlussmöglichkeiten an diskursanalytische Projekte denkbar.

In der *soziologischen Filmanalyse* (vgl. Winter 1992; Faulstich 1995) geht es beispielsweise um Fragen nach der Parteilichkeit von Filmen und nach der Darstellung von gesellschaftlichen Realitäten, Rollenbildern, Werten oder Normen. Soziologische Filmanalyse interessiert sich allgemein gesehen für das „Gesellschaftliche an der Thematik und Struktur des Films, das Gesellschaftliche am Film als ästhetischem Werk, das Gesellschaftliche an Message und Ideologie“ (Faulstich 1995, S.56). Die soziologische Filmanalyse ist von ihrem Erkenntnisinteresse und ihren Gegenständen her für eine diskursanalytische Filmanalyse selbstverständlich hoch relevant – doch im Hinblick auf die Fragen nach Thematik, Struktur, Ästhetik, Aussage und Ideologie von Filmen bleibt die Frage nach spezifischen filmwissenschaftlichen Untersuchungsinstrumenten noch offen. Für eine soziologische Filmanalyse, die ihren Gegenstand diskursanalytisch zu beleuchten beabsichtigt und dabei sozialpsychologischen Fragestellungen nachgeht, erscheinen nun zwei weitere filmwissenschaftliche Perspektiven besonders nützlich: die filmhistorische und die genrespezifische Filmanalyse.

Die *filmhistorische Filmanalyse* interessiert sich dafür, wie Filme auf andere Filme Bezug nehmen, was sich dabei verändert und was gleich bleibt. Es geht um die Entwicklung von Inhalten und Formen der Filmgestaltung, die dabei erkennbaren Entwicklungslinien werden immanent erklärt. Das heißt, man geht von einer Art Eigendynamik innerhalb der Welt des Spielfilms aus und untersucht deren Zusammenhänge. Diese Sichtweise ist sehr hilfreich, um zu begreifen, wie mächtig die Funktion von Filmziten ist und wie sehr die Bedeutung filmischer Inhalte von deren Vergleich mit anderen filmischen Kompositionen abhängt. Man denke beispielsweise nur an die Filme von Quentin Tarantino, die genau mit diesem Sachverhalt spielen, explizit als Samples von Zitaten gestaltet sind und damit gleichzeitig eine ‚eigene Handschrift‘ bekommen. Diese Filme thematisieren Sehgewohnheiten sowie deren Reflexion, und ihre Gegenstände sind im Prinzip die in den Text eingeschriebenen Lesarten – das gibt ihnen ästhetische ‚Tiefe‘, während sie sich konsequent auf mediale ‚Oberflächen‘ konzentrieren. Die filmhistorische Analyse von inhärenten, encodierten Lesarten öffnet die soziologische Filmanalyse nun maßgeblich sozialpsychologischen und diskurstheoretischen Fragestellungen, indem das Subjekt bzw. Subjektpositionen in den Gegenstandsreich eingeschlossen werden.

Die immanente Betrachtung von filmästhetischen Entwicklungslinien stellt selbstverständlich nur einen methodisch verkürzten Blickwinkel dar –

denn es ist klar, dass es keine autonome Welt des Spielfilms an sich gibt. Spielfilm ist wie jedes kulturelle Medium mit gesellschaftlichen Kontextbedingungen verbunden. An dieser Stelle kommt ein für die Filmwissenschaft zentraler und besonders weitreichender Begriff ins Spiel: das *Genre*. Dieser Begriff ist alltagssprachlich geläufig, aber theoretisch auch sehr komplex. Der Begriff des Genres kann als Schnittstelle zwischen genuin filmwissenschaftlichen, medienwissenschaftlichen und sozialwissenschaftlichen Zugangsweisen verstanden werden, denn er enthält eine ästhetische, kommunikative und gesellschaftliche Dimension gleichermaßen.

„Genres sind Ordnungsschemata, mit denen sich Spielfilme hinsichtlich ihrer Handlung, ihrer räumlichen und zeitlichen Situierung, ihrer bildlichen Motive, ihres visuell-ästhetischen Stils, ihrer narrativen Muster und ihrer Textperspektive klassifizieren lassen. Allgemein lassen sich Genre-Klassifikationen als Instrumente bezeichnen, die zwischen Produzenten und Rezipienten eines Spielfilms zum Einsatz kommen, um Erwartungen an den Film abzustimmen.“ (Borstnar & Pabst & Wulff, 2002, S.51)

Der Genrebegriff führt den Blick auf immanente Entwicklungen innerhalb der Welt des Spielfilms mit dem auf ihre gesellschaftlichen Möglichkeitsbedingungen so vielschichtig zusammen, dass deutlich wird, dass beide Aspekte in Wirklichkeit untrennbar, das heißt inhärent verschränkt sind. Genres sind zum einen ästhetisch, thematisch bestimmbare Bereiche innerhalb dynamischer Klassifikationssysteme, die auf Symbolwelten bezogen sind, zum anderen sind sie darüber hinaus auch kulturelle Deutungsmuster, die Produktions- und Rezeptionsweisen von Spielfilmen organisieren. Von seiner formalen Definitionsstruktur her gesehen gleicht der Genrebegriff somit dem Diskursbegriff. Genres können als filmische Diskurse begriffen werden, die wiederum weitere Diskurse organisieren und damit par excellence das darstellen, was man unter einem Interdiskurs versteht.

Die *genrespezifische Filmanalyse* stellt im Hinblick auf die Konzeption ihres Gegenstandes prinzipiell eine sozialwissenschaftlich schon angereicherte filmwissenschaftliche Methode dar, und methodologisch gesehen handelt es sich dabei um eine Diskursanalyse. Der Medienwissenschaftler *Knuth Hickethier* skizziert dabei folgende grundlegende Fragen, die im Rahmen einer Genreanalyse zu berücksichtigen sind:

1. Welche Normen und Regelmäßigkeiten, die Produktion und Rezeption beeinflussen, sind in das Genre eingeschrieben?
2. Wie ist die Struktur des Genrewissens beschaffen (die Bestandteile des Genres und ‚die Grammatik‘ ihrer Verknüpfungen)? Wie wird das Genrewissen systematisiert (Genresystematik)? Wie wird das Genrewissen gespeichert (Genregedächtnis)? Unter welchen Bedingungen verändert sich das Genrewissen?
3. In welchem Verhältnis stehen Genrewissen und Genrepraxis zueinander?
4. Zu welchem Zweck entstehen Genres und welche Funktion üben sie aus – als Teil der Produktionsbedingungen von Medienprodukten, in der Rezeption von Filmen sowie als Ordnungssysteme innerhalb der gesellschaftlichen Kommunikation? (frei zitiert nach Hickethier 2003, S.70)

Hickethier führt weiterhin aus, dass Genreanalyse ihren Gegenstand prinzipiell innerhalb zweier Dimensionen untersuchen kann:

„Zum einen ist es die Beschreibung der Genres [...] als zusammenhängende Gruppen von Einzelfilmen, sowohl systematisch als auch historisch. In diesem Sinne stellt Genreanalyse die am Material ausgeführte Theorie eines einzelnen Genres dar. [...] Zum anderen meint Genreanalyse die genrebezogene Analyse eines einzelnen Films. Der einzelne Film wird vor dem Hintergrund des Genres und seiner Konventionen analysiert und interpretiert.“ (Hickethier 2003, S.91)

In der vorliegenden Untersuchung der Psycho Movies werden diese beiden Dimensionen ineinander verschränkt. Es geht um eine diachrone sowie synchrone Systematisierung der Filme, so dass das diskursive Gesamtfeld der Psycho Movies in verschiedene Subgenres eingeteilt sowie charakteristische Anschlüsse zu anderen Genres untersucht werden können; es geht des Weiteren darum, einzelne Filme in Bezug zu anderen Filmen und im Rahmen der jeweiligen Genres zu analysieren. Das Ziel dieser verschränkten Genreanalyse ist eine ‚Landkarte kultureller Bedeutungen‘, welche die LeserIn entlang der Frage nach den Funktionen des Störungsbegriffs durch das diskursive Gelände der Psycho Movies führen soll.

Um eine Genreanalyse durchführen zu können, bedarf es nun neben der Analyse von gesellschaftlichen Kontextbedingungen spezifischer methodischer Instrumente, um die Aussagestrukturen der Spielfilme transparent zu machen. Begreift man Filme als Interdiskurse, so müssen diese auf ihre jeweiligen Elemente hin untersucht werden. Jürgen Link weist hier auf die besondere Relevanz hin, sogenannte ‚elementar-literarische Formen‘ in den Blick zu nehmen – dazu zählen beispielsweise „Kollektivsymbole, stereotype Figuren (z.B. Charaktere), Narrationsschemata, Themen, Probleme oder Argumente –, und die Analyse habe zu bestimmen, „in welchen (Filmen) sie jeweils in welchen Kombinationen und Verkettungen bzw. überhaupt auftreten und in welchen nicht“ (Link 1999b, S.154).

Die Spielfilme müssen inhaltlich und formal aufgerastert werden, bevor sie interpretiert bzw. diskursanalytisch ausgewertet, zugeordnet, verarbeitet sowie letztlich theoretisiert werden können – und dafür stehen die Methoden der strukturalen, systematischen und der literaturwissenschaftlich orientierten Filmanalyse zur Verfügung.

Die *literaturwissenschaftlich orientierte Filmanalyse* (vgl. Borstnar & Pabst & Wulff, H.J 2002; Faulstich 1995; Hickethier 1996, Winter 1992) interessiert sich für die Erzählungen der Filme, für narrative Muster und narrative Elemente. Mit Hilfe der Unterscheidungen zwischen Plot (Handlungsaufbau), Thema (Fokus auf der Handlungsebene) und Idee (Fokus auf der Aussageebene), der Analyse von Erzählstrategien (auktoriale ErzählerIn, Ich-ErzählerIn, Position identifikatorischer Nähe), dem Nachvollzug des dramaturgischen Aufbaus (fast alle Spielfilme folgend dem klassischen Muster: Exposition/Konflikt/Wendepunkt/Höhepunkt/Schluss) und der Analyse von narrativen Stilmitteln (z.B. Metaphern, Wiederholungen, Brüchen etc.) können die Erzählstrukturen der Filme herausgearbeitet werden.

In Spielfilmen werden Erzählungen auf einer audiovisuellen Ebene entwickelt, und es gilt, die literaturwissenschaftlich orientierte Untersuchung der Narration mit der Analyse der auditiven und visuellen Strukturen bzw. Merkmale zu verbinden: Dies leistet die *strukturelle (systematische) Filmanalyse*.

Die Analyse struktureller Merkmale stellt an sich noch keine eigenständige Form der Filmanalyse und vor allem noch keine Interpretation von Spielfilmen dar, sie bildet vielmehr die notwendige methodische Basis, an die spezifische Methoden der Filminterpretation erst angeschlossen werden müssen (vgl. Faulstich 1995, Hickethier 1996). Allerdings kann dann im Sinne einer spezifischen Methode von strukturaler Filmanalyse gesprochen werden, wenn die Untersuchung struktureller Merkmale besonders umfassend, detailliert und systematisch durchgeführt und auf der methodologischen Ebene der Anspruch erhoben wird, die Systematisierung struktureller Filmmerkmale zunächst so weit wie möglich von interpretatorischen Aussagen freizuhalten, bis ein ausführliches und differenziertes deskriptives Grundraster als Materialbasis für weiterführende Fragen erstellt ist. Der Anspruch nach Umfang bzw. die Genauigkeit dieses Grundrasters hängt dabei von den der strukturalen Analyse übergeordneten spezifischen medienwissenschaftlichen, psychologischen oder soziologischen Fragestellungen ab. Sicherlich kann nur idealtypisch davon ausgegangen werden, dass Fragestellungen und Erkenntnisinteressen aus einem der Interpretation vorgeschalteten Analyseschritt herausgehalten werden könnten, aber der damit verbundene methodische Anspruch nach einer ausführlichen, systematisierten Deskription erweist sich letztlich als sehr nützlich für die Fundierung und Transparenz interpretatorischer Aussagen.

In dieser Hinsicht spricht der Filmwissenschaftler *Helmut Korte* von einer ‚Systematischen Filmanalyse‘, deren Stärke darin liege, „die Feinstrukturen der filmischen Argumentation nachvollziehbar“ zu machen (Korte 1999, S.9) und Filmanalyse auch klar von Filmkritik abzugrenzen.

Die Gegenstände der Systematischen Filmanalyse sind die filmischen Gestaltungsmerkmale. Das heißt, die Systematische Filmanalyse schließt die Gegenstände der literaturwissenschaftlich orientierten Filmanalyse mit ein und untersucht darüber hinaus die visuellen und auditiven Merkmale. Es geht neben der Narration (Dramaturgie, literarische Stilmittel, Erzählperspektive, Monolog, Dialog) um den Ton, das Bild und die Bewegung. Quer zu den jeweiligen Gestaltungsebenen (Narration, Ton, Bild, Bewegung) werden weiterhin verschiedene filmische Dimensionen unterschieden: Ort, Zeit, Raum, Handlung, Entwicklung der Figuren (Charaktere) und Beziehungen. Untersucht werden dabei die Details filmischer Einheiten und die Abfolgen dieser Einheiten (Sequenzen, Szenen, narrative Blöcke). Es geht um die Gestaltungsmodalitäten der Kamera(s) innerhalb einzelner Einstellungen (Einstellungsgröße, Kameraperspektive, Kamerafahrt, Zoom, Schwenk) und um die Verbindungen von Einstellungen (Schnitt, Überblendung, Montage). Es geht um die filmische Komposition, das heißt um den Aufbau und die Abfolge von Bildräumen, Klangräumen, Bewegungsräumen sowie Handlungsräumen und die damit herstellbare narrative Dynamik.

Das zentrale Instrument, um die Filme hinsichtlich ihrer Gestaltungsmerkmale aufzurastern und deren Verbindungslinien herauszuarbeiten, ist die Erstellung eines Filmprotokolls. Es dient der deskriptiven Zerlegung eines Films in seine Einzelteile, kann darüber hinaus bereits Analysedaten (z.B. Konnotationen) enthalten und ermöglicht zum einen die systematische Darstellung von einzelnen ästhetischen Strukturen auf den jeweiligen Gestaltungsebenen (Narration, Ton, Bild) und zum anderen den systematischen Vergleich von bestimmten Kompositionsmerkmalen zwischen verschiedenen Filmen. Ein Filmprotokoll transformiert einen Film in schriftliche Form, das

heißt, die inhaltlichen sowie formalen Kennzeichen eines Films werden in chronologischer Folge (Zeitachse) innerhalb der oben genannten verschiedenen Ebenen und Dimensionen notiert. Mit Hilfe des Filmprotokolls findet dabei eine strukturelle Analyse des Films statt, und darüber hinaus liefert es eine Datenbasis, auf die im weiteren Verlauf der Untersuchung zurückgegriffen werden kann. Die Genauigkeit eines Filmprotokolls, also der Aufwand, es zu erstellen, muss dabei den Erkenntnisinteressen des jeweiligen Forschungsprojekts und der damit verbundenen Größe des Untersuchungssamples von Filmen angepasst werden. Ein Filmprotokoll kann unter dem Anspruch erstellt werden, einen ganzen Film vollständig zu transkribieren, das heißt, jedes Detail jeder Einstellung des gesamten Films zu beschreiben. In diesem Fall spricht man von einem Einstellungsprotokoll, das aufgrund seines immensen Umfangs in der Regel nur für die Analyse einzelner Filme bzw. einiger weniger Filme erstellt wird. Ein filmanalytisches Projekt, das, wie die vorliegende Untersuchung, auf den Vergleich von relativ vielen Filmen ausgerichtet ist, kann Einstellungsprotokolle selbstverständlich nur punktuell in Bezug auf besonders relevante Filmausschnitte (vor allem solche, die narrative Brüche und Irritationen befördern) verwenden und muss ansonsten eine entsprechend abgestufte Protokollform wählen, damit technischer Aufwand und die daraus resultierenden Erkenntnismöglichkeiten in einem adäquaten Verhältnis stehen. Für filmwissenschaftliche Unterfangen dieser Art eignet sich das sogenannte Sequenzprotokoll, in dem mehrere Einstellungen sowie Szenen zu narrativ sowie bildästhetisch bestimmbar Sequenzen bzw. größeren filmischen Syntagmata zusammengefasst und innerhalb der jeweiligen Ebenen bzw. Dimensionen entsprechend beschrieben werden (vgl. Borstnar & Wulff, H.J. 2002, S.131f.; Faulstich 1995, S.16f.; Korte 1987, S.21f., 1999, S.32f.).

Die Anfertigung der Filmprotokolle wurde für die vorliegende Untersuchung in mehreren Arbeitsschritten durchgeführt und anschließend mit einer systematisierten, analytischen Auswertung der Filme verbunden. Zunächst wurden die Filme beim ersten Betrachten in ihrer Grobstruktur protokolliert, zum Teil kommentiert und gegebenenfalls ad hoc mit (kurzen) analytischen, interpretatorischen Memos versehen. Danach wurde eine knappe Zusammenfassung und eine erste ansatzweise Interpretation der Filme verfasst. Im nächsten Arbeitsschritt wurden das Protokoll sowie die Memos ergänzt bzw. erweitert, indem bestimmte Sequenzen bzw. Einstellungen so oft wie notwendig wiederholt wurden. Das wiederholte Betrachten von Filmen bzw. Filmausschnitten erwies sich dabei als sehr nützlich, da die Wahrnehmung bestimmter Filmsequenzen dadurch deutlich vom spontanen Filmerleben abgelöst wurde und weitere Bedeutungsstrukturen sichtbar werden konnten, die beim ersten Betrachten durch den unmittelbaren Nachvollzug des Filmgeschehens häufig noch verdeckt geblieben waren. Das wiederholte Sehen von Filmsequenzen beginnt den Blick für deren konstruktiven Charakter zu öffnen, man entdeckt zunehmend die Codes und deren Konstruktionsprinzipien, man beginnt die Strukturen des Encoding schärfer zu sehen. In diesem Sinne wird auch deutlich, dass die Erstellung von Filmprotokollen zwar in erster Linie deskriptiven Zwecken dient, aber auch bereits den Anfang der Analyse darstellt und „sich bereits auf dieser Ebene wertvolle Hinweise für die Präzisierung der leitenden Fragestellungen oder heuristische Vorannahmen für die Konkretisierung der Untersuchungsschwerpunkte“ ergeben (Korte 1999, S.32).

Die Filmprotokolle dienen nun im nächsten Arbeitsschritt in Zusammenhang mit den basalen Filmdata (Ort und Zeitpunkt der Veröffentlichung, kommerzieller Erfolg, Preise) und den jeweils eruibaren Hintergrundinformationen (Produktionsbedingungen/-verläufe, Filmkritiken, Fachrezensionen, Presseinterviews) als Grundlage einer systematisierten, theoriegeleiteten Auswertung der Filme. Das heißt, es wurden über die Erfassung allgemeiner genereller Merkmale und vordergründiger Aussagenhorizonte hinaus spezifizierte Fragen an die Psycho Movies gestellt, die auf die Konstruktionsmodalitäten des Störungsbegriffs abzielen.

Dieser systematisierte Auswertungsschritt diente dazu, das Gesamtmaterial des Untersuchungssamples von ca. 100 Filmen weiter aufzurastern, handhabbar und vergleichbar zu machen. Angesichts der Komplexität des Materials zeigten sich dabei Ordnungsprobleme, die unter diskursanalytischem Anspruch nur durch eine dynamisierte Systematik adäquat berücksichtigt werden konnte, welche nicht mit einem positivistisch orientierten Forschungsdesign verwechselt werden sollte.

„Diskursanalyse ist [...] eher die Reflexion auf Ordnungsprobleme in der Praxis der Untersuchung als Ordnungsmethode empirischen Materials, ein Versuch, die Diskontinuitäten des spezifischen diskursiven Raums auf ihre Regelmäßigkeit hin zu untersuchen, und kein Weg, aus diesem Raum allgemeine Regeln des ‚Diskursiven‘ abzuleiten.“ (Schrage 1999, S.67)

Zum Zweck der systematischen Auswertung des Filmmaterials wurde ein *Fragenkatalog* (a, b) erstellt, der die Vorlage für ein *computerbasiertes Auswertungstool* (c) mit einer entsprechenden Itemstruktur abgab. Die Fragen bewegen sich auf unterschiedlichen Abstraktionsebenen und werden quer zu dem daran anschließenden, übergeordneten *diskursanalytischen Kategoriensystem* (d) gestellt.

a. Struktureller Grobcheck der Filme (Fragenkatalog)

Filmdata	Ort, Jahr, Regie, SchauspielerInnen
Erfolg	kommerzieller Erfolg, Preise
Cineastische Zuordnung	Mainstream, B-Movie, Underground, Kunstfilm, Experimentalfilm, reflexiv
Rezension	häufig/selten; positiv/negativ/widersprüchlich
Grundelemente	Plot, Thema, Idee; Raum, Zeit; Musik; Bildästhetik und Bewegung (Motive, Farben, Formen, Kamera, Schnitt, Montage); dramaturgischer Aufbau; Erzählstrategien
Genre	Zuordnung, Handlungsmerkmale, Stilmittel; Zitate (implizit/explicit); Genrekonstanten/Genrevariablen
Soziologischer Oberflächencheck	Welche gesellschaftliche Realität wird dargestellt? Welche Normen, Werte, Ideologien werden thematisiert bzw. vermittelt? Ergreift der Film Partei?

b. Systematische Analyse einzelner Filme zum Thema psychische Störung (Fragenkatalog)

Bildästhetische und musikalische Darstellung der psychischen Störung

Narrative Form der psychischen Störung

Wie wird die psychische Störung im Rahmen des dramaturgischen Aufbaus und der Erzählperspektiven inszeniert?

Lebenswelt und Motive der Verrückten

Arbeit, Familiensituation, Wohnung der Verrückten
 Beziehungen der Verrückten
 Biographie der Verrückten
 Motive der Verrückten

Interessen und Repräsentationen der Gesellschaft

Instanzen/Institutionen der Gesellschaft
 AgentInnen der Gesellschaft
 Beziehungen der AgentInnen zu den Verrückten
 Motive der AgentInnen (Biographie, Lebenswelt, Beziehungen)
 Rollenkonformität versus Rollendistanz der AgentInnen

Konstruktion der psychischen Störung

Wie wird die psychische Störung in den Film eingeführt?
 Wie wird die psychische Störung im Film kenntlich gemacht?
 Aus welchen ästhetischen/narrativen/thematischen Bausteinen wird die psychische Störung konstruiert?
 Wie wird die psychische Störung erklärt?
 Welche Kausalitäten werden konstruiert?
 Welche (dramaturgischen) Funktionen erfüllt die psychische Störung?
 Was folgt aus der psychischen Störung?
 Wie wird der wissenschaftliche Diskurs der psychischen Störung repräsentiert?
 Wie wird der kulturelle Diskurs der psychischen Störung repräsentiert?

Normalität und Abweichung

Welche Normalitäten und Abweichungen zeigt der Film?
 Wie wird die psychische Störung als Normalität oder Abweichung dargestellt?
 In welches Verhältnis wird die psychische Störung zu Normalität und Abweichung gestellt?
 Wie wird die psychiatrische/gesellschaftliche/kulturelle Ordnung dargestellt?
 Mit welchen Mitteln werden Normalitäten und Abweichungen konstruiert bzw. dekonstruiert?
 Was folgt aus diesen Konstruktionen bzw. Dekonstruktionen?

Genreanalytischer und filmhistorischer Vergleich der spezifischen Darstellung psychischer Störung

c. Computerbasierte qualitative Auswertung (Auswertungstool)

Die Befragung der einzelnen Filme mit Hilfe der beiden Fragebögen (a, b) dient letztlich dem Vergleich der Filme und dem Ziel, Diskursstrukturen zu ermitteln, denen die Filme wiederum zugeordnet werden können. Bei einem Untersuchungssample von ca. 100 Filmen stellt sich ein systematischer Vergleich der jeweiligen Merkmale, wie sie auf den Fragebögen aufgelistet sind, sehr kompliziert dar. Von daher bedarf es eines technischen Instruments, mit dem die Ergebnisse innerhalb der jeweiligen Untersuchungsdimensionen zusammengefasst werden können. Zu diesem Zwecke wurden die Fragebögen in der Weise in eine Word-Tabelle (siehe unten) übertragen, dass jede einzelne Frage ein Item(-bündel) darstellt, nach dem die Tabelle sortiert werden kann. Die einzelnen Filme sowie jedes Item bekamen Nummern (anders wäre mit Word kein geordnetes Sortieren möglich), wodurch nach dem Sortieren bestimmter Items den jeweiligen Merkmalen die entsprechenden Filme wiederzugeordnet werden konnten.

Jedem Item wurden dabei vier Spalten zugeordnet: ‚Deskription‘, ‚Interpretation‘, ‚Item 2‘ (I 2) und ‚Item 3‘ (I 3). Die Unterscheidung zwischen Deskription und Interpretation unterliegt dabei nicht einem – im Prinzip nicht einlösbaren – Anspruch nach Trennschärfe, sondern dient dazu, den Abstraktionsgrad der jeweiligen Notizen tendenziell besser unterscheiden zu können. Die Spalten ‚Item 2‘ und ‚Item 3‘ bieten Raum, um weitere Abstraktionsschritte vorzunehmen, welche dann mit Hilfe der Sortierfunktion wiederum zusammengefasst und gegliedert werden können. An diesen Schnittstellen zwischen ‚Item 1‘, ‚Item 2‘ und ‚Item 3‘ kam das diskursanalytische Kategoriensystem (d, siehe unten) zum Einsatz. Es handelt sich hier um Kategorien, die maßgebliche theoretische Foki bzw. Fragestellungen der Untersuchung umfassen und deren Inhalte wiederum den jeweiligen thematischen Clustern sowie einzelnen Filmen zugeordnet werden können.

Word-Tabelle (Anwendung im Querformat)

Film Nr.	I1	I 1 Item 1		Deskription	Interpretation	I 2	I 3
1	1	FD	Filmdaten				
1	11	Jahr	Jahr				
1	12	Ort	Ort				
1	13	Reg	Regie				
1	14	Schau	SchauspielerInnen				
2	2	Er	Erfolg				
21	21	Erk	kommerzieller Erfolg				
22	22	Erp	Preise				
3	3	C	Cineastische Zuordnung				
3	31	Mai	Mainstream				
3	32	U	Underground				
3	33	B	B-Movie				
3	34	Kun	Kunst				
3	35	Exp	Experimental				
3	36	Ref	Reflexiv				
4	4	Rez	Rezension				
4	41	Rhs	häufig/selten				
4	42	Rpn	positiv/negativ				
4	43	Rwid	widersprüchlich				

3	3	Gru	Grundelemente				
3	32	Plot	Plot				
3	33	The	Thema				
3	34	Idee	Idee				
3	35	Rau	Raum				
3	36	Zeit	Zeit				
4	4	Biä	Bildästhetik				
4	41	Bmo	Motive				
4	42	Bthem	Themen				
4	43	Bfa	Farben				
4	44	Bei	Einstellungen				
4	45	Bka	Kamera				
4	46	Bsch	Schnitt, Montage				
5	5	DA	Dramaturgischer Aufbau				
5	51	DAex	Exposition				
5	52	DAko	Konflikt				
5	53	DAwe	Wendepunkt				
5	54	DAhö	Höhepunkt				
5	55	Das	Schluss				
6	6	EZ	Erzählstrategien				
6	61	EZa	auktorial				
6	62	EZich	Ich				
6	63	EZidn	identifikat. Nähe				
7	7	G	Genre				
7	71	Gzu	Zuordnung				
7	72	Gha	Handlungsmerkmale				
7	73	Gst	Stilmittel				
7	74	Gzit	Zitatfunktion implizit/explicit				
7	75	Gko	Konstanten				
7	76	Gva	Variablen				
8	8	S	Soziologischer Grobcheck				
8	81	Swie	gesellschaftliche Realität				
8	82	Swn	Werte, Normen, Ideologie				
8	83	Spar	Parteilichkeit				
9	9	SZ	Besonders starke Szenen				
10	10	W	Darstellung der psychischen Störung				
10	101	Wbi	bildästhetisch				
10	102	Wmu	musikalisch				
10	103	Wna	narrativ				
11	11		Lebenswelt und Motive der psychisch Kranken				
11	111	Vle	Lebenswelt				
11	112	Vbe	Beziehungen				
11	113	Vbio	Biographie				
11	114	Vmo	Motive				
12	12		Interessen und Repräsentationen der Gesellschaft				
12	121	Gin	Instanzen/ Institutionen				
12	122	GA1	AgentInnen der Gesellschaft				
12	123	GA2	Beziehungen der AgentInnen				

12	124	GA3	Motive der AgentInnen				
12	125	GA4	Rollenkonformität versus Rollendistanz				
13	13		Konstruktion der psychischen Störung				
13	131	Wie	Einführung				
13	132	Wbau	Markierung, Bausteine				
13	133	Wkau	Kausalität				
13	134	Wfu	Funktion				
13	135	Wfo	Folgen				
13	136	Wwdis	wissenschaftlicher Störungsdiskurs				
13	137	Wkdis	kultureller Störungsdiskurs				
14	14		Normalität und Abweichung				
14	141	NA	Normalitäten und Abweichungen				
14	142	NAw	Wahnsinn als Normalität oder Abweichung				
14	143	NApo	psychiatrische/kulturelle Ordnung				
14	144	NAkd	Konstruktion/Dekonstruktion von Normalität/Abweichung				
14	145	NAfkd	Folgen von Dekonstruktion/Konstruktion				
15	15	GBW	Genrespezifische, filmhistorische Bedeutung der psychischen Störung				
15	151	GBW1	Handlungsmerkmale				
15	152	GBW2	Stilmittel				
15	153	GBW3	Zitatfunktion implizit/explicit				
15	154	GBW4	Konstanten				
15	155	GBW5	Variablen				
16	16	Son	Sonstiges				

d. Übergeordnetes diskursanalytisches Kategoriensystem

Normalität und Abweichung

- Welche Normalitäten und Abweichungen werden konstruiert?
- Wie wird die Grenze zwischen Normalität und Abweichung konstruiert und dekonstruiert?
- Wie markiert die psychische Störung die Grenze von Normalität und Abweichung?
- Wie wird die psychische Störung in einem Macht- und Herrschaftsverhältnis konstruiert?
- Welche gesellschaftlichen Realitäten werden (nicht) angesprochen?
- Wohin führt die Dekonstruktion von Normalität und Abweichung?

Verhältnis von Individuum und Gesellschaft

- Welche Subjektbegriffe werden konstruiert? Welche Funktionen erfüllen sie?
- Welche Gesellschaftsbilder werden konstruiert?
- Wie wird das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft konstruiert?
- Welche Ideologien, kulturellen Praktiken und politischen Perspektiven schließen an die jeweiligen Subjektbegriffe, Gesellschaftsbilder und Konstruktionen des Verhältnisses zwischen Individuum und Gesellschaft an?

Es wurden nicht strikt alle Felder des Auswertungstools zu jedem Film bearbeitet, bzw. die einzelnen Filme wurden während dieses Arbeitsschrittes unterschiedlich ausführlich bearbeitet. Das Kriterium der Vollständigkeit (vgl. Keller 2001; Jäger 2001) entsprach dem Anspruch, ausreichend Material für die Ermittlung von thematischen Clustern und übergeordneten Strukturen zu ermitteln.

Hierbei wurden ca. 25 Filme, denen anhand der in der Einleitung vorgestellten Kriterien besonders hohes diskursives Gewicht beigemessen wurde, als Anker verwendet. Das heißt, diese Filme wurden sehr ausführlich beschrieben und analysiert, und ihre Merkmale bildeten Bezugsgrößen für die anderen Filme. Weiterhin wurden von diesen Filmen besonders aussagekräftige Ausschnitte am Videogerät zusammengeschnitten und verglichen, um auch auf der audiovisuellen Ebene Strukturierungs- und Reflexionsprozesse in Gang zu setzen.

Dieses wechselseitige Vorgehen zwischen theoretischer Reflexion und Arbeit am empirischen Material entspricht im weitesten Sinne der Forschungsprogrammatisierung der für qualitative Studien so maßgeblichen Grounded Theory (vgl. Strauss & Corbin 1996). Dem theoretisch sensiblen Prozess eines ‚offenen Kodierens‘ des Materials folgt eine Phase des ‚axialen Kodierens‘, in der die Daten auf neue Weise zusammengesetzt werden, bis in den letzten Arbeitsschritten mit Hilfe des ‚selektiven Kodierens‘ Kernkategorien für die gesamte Untersuchung gewonnen werden.

Das Datenmaterial wurde mit Hilfe des Auswertungstools und des diskursanalytischen Kategoriensystems in mehreren Analyse-, Interpretations- und Reflexionsschleifen rekursiv strukturiert – bis auf diesem Wege eine induktiv ermittelte und gleichermaßen theoriegeleitete Systematik verschiedener Diskursstränge entwickelt war, welche schließlich die Vorlage für die Gliederung der vorliegenden Arbeit abgab.

4 PSYCHIATRIE IM SPIELFILM

Psycho Movies haben einen bevorzugten Schauplatz: das am stärksten institutionalisierte gesellschaftliche Feld des Störungsbegriffs – die Psychiatrie. Zum einen kommt die Psychiatrie dabei in Form von Kliniken und zum anderen als professionalisierter Kontext von Psychotherapie sowie auch als integrativer Begriff für die medizinisch-psychologischen Wissenschaften des Phänomens psychischer Krankheit vor. Der Blick in die Fachliteratur, Filmkritiken und Pressespiegel zeigt in Bezug auf Psycho Movies weiterhin eine sehr starke Tendenz zu überdehnenden Verwendungen des Psychiatrie-Begriffs. Wenn Spielfilme einen Begriff der psychischen Störung beinhalten, wird meistens auch dann vom ‚Psychiatriefilm‘ gesprochen, wenn andere als psychiatriespezifische Themen im Vordergrund der Handlung stehen. In der vorliegenden Arbeit werden jedoch nur solche Filme unter der Kategorie ‚Psychiatrie‘ untersucht, die zum einen Psychiatrie nicht nur marginal, sondern vordergründig thematisieren und zum anderen Psychiatrie im Rahmen eines stationären Settings darstellen. Diese zweite Einschränkung wird hier getroffen, weil die ambulante Psychiatrie im Spielfilm, sofern sie tragendes Handlungselement ist, stets als Psychotherapie dargestellt wird, und die Psychotherapie im Spielfilm ein spezifisches Themenfeld umfasst, das im darauffolgenden Kapitel als eigenständige Kategorie untersucht wird.

Die Psychiatrie wird in Spielfilmen auf unterschiedliche Weisen thematisiert und erfüllt dabei sehr unterschiedliche Funktionen. An erster Stelle ist die Psychiatrie im Spielfilm als ein Ort zu sehen, den die ProtagonistInnen in der Regel nicht ohne weiteres verlassen können. Der bekannteste Film dieser Art und vermutlich der bekannteste Psychiatriefilm überhaupt dürfte dabei EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST (USA 1975) sein. Die Psychiatrie wird in diesem Film als eine einschließende Anstalt dargestellt und knüpft an eine filmische Tradition an, welche die psychiatrische Anstalt als Institution zur Unterdrückung ihrer Insassen kritisiert. Mehr oder weniger differenziert oder klischeehaft wird dabei das Bild einer freiheitsberaubenden, zurechtenden ‚bösen Psychiatrie‘ gezeichnet. Im deutlichen Unterschied dazu gibt es jedoch auch Filme, welche eine ‚gute Psychiatrie‘ in Form eines privilegierten Orts für die Entwicklung moralischer Entscheidungen, die den ProtagonistInnen zu mehr psychischer Freiheit verhelfen, darstellen (z.B. ICH HABE DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN, USA 1977). Ein weiterer thematischer Schwerpunkt von Psychiatriefilmen liegt wie beispielsweise in DON JUAN DEMARCO (USA 1994) auf der Inszenierung dramaturgisch interessanter Beziehungsabläufe zwischen PatientInnen und professionellen HelferInnen sowie damit verbundener Konflikte in Bezug auf den Wahrheitsstatus unterschiedlicher Wirklichkeitskonstruktionen. Eine andere Art von Filmen verwendet die Psychiatrie ebenfalls als Bühne für ein Spiel mit der Vielfalt an Koordinaten für die Bestimmung von Wirklichkeit, aber weniger in Bezug auf zwischenmenschliche bzw. gesellschaftliche Widersprüche, sondern als Metapher im Rahmen phänomenologischer, existenzialistischer bzw. metaphysischer Betrachtungsweisen (z.B. BUSTER’S BEDROOM, BRD 1990). Und nicht zuletzt wird die Psychiatrie wie in FRANCES (USA 1982) auch als

gesellschaftliches Regulativ abweichender Subjektivität zur Stabilisierung kapitalistischer Verhältnisse dargestellt.

4.1 Psychiatrie und Anstaltslogik

Die Darstellung der Psychiatrie als Anstalt kennzeichnet diese am offensichtlichsten als eine Institution, und dadurch schließt diese Art des Psychriefilms besonders dezidiert an einen sozialwissenschaftlichen Diskurs an, welcher die Kennzeichen sowie Gesetzmäßigkeiten einer institutionellen Logik der Psychiatrie in den Blick nimmt. Dem klinischen Diskurs bzw. seinen verschiedenen Elementen können im Rahmen einer solchen, auf institutionelle Aspekte fokussierten Betrachtungsweise dabei unterschiedliche Bedeutungen zugewiesen werden. In Bezug auf ihre Funktionsweisen innerhalb der Institution können diese im Spielfilm entweder als tragende, als widerständige oder auch als unabhängige Momente konstruiert werden – und das bedeutet, dass in den entsprechenden Filmen die Frage nach den Zusammenhängen zwischen institutioneller Logik, klinischem Diskurs und gesellschaftlichen Machtverhältnissen auf besonders direkte Weise bearbeitet werden kann.

Die Etablierung klinischer Standards als scheinbare Überwindung der Anstaltslogik

SNAKE PIT

Einer der frühesten Filme, in denen institutionelle Zusammenhänge der Psychiatrie explizit zum Thema werden, ist der 1948 in USA produzierte Film *SNAKE PIT* (deutsche Übersetzung: *DIE SCHLANGENGRUBE*; Regie: Anatole Litvak). Im Zentrum von *SNAKE PIT* steht die junge Schriftstellerin Virginia Stuart Cunningham (Olivia de Havilland), die kurz nach ihrer Heirat in eine psychiatrische Klinik eingewiesen wird. Während ihrer stationären Behandlung findet sie dabei Anstaltsbedingungen vor, die den „Brueghelschen Höhlen“ ähneln (Lederer 1949). Sie vegetiert im „Schmutz“ von „schlechtem Essen und ungewaschenen Leibern“, misshandelt von „abgestumpften Ärzten mit Schocktherapien, Wasserbett und Zwangsjacke“, bis sie schließlich ein engagierter europäischer Arzt in seine Obhut nimmt. Mit Hilfe einer psychoanalytischen Therapie wird sie jedoch „allmählich wieder ein Mensch“ und kann die Klinik geheilt verlassen (ebd.).



Abb. 1: *THE SNAKE PIT*
Im Hintergrund Sigmund Freud

Für ihre Schauspielleistung erhielt Olivia de Havilland den Oscar, und in USA, England und Frankreich fand der Film starke Resonanz in den Kinos, während er in Deutschland zunächst „einem kleinen Kreis von Pressevertretern“ (Hagen 1950) vorbehalten blieb. Im Hinblick auf die Brisanz des Themas und die entsprechenden Schwierigkeiten des Regisseurs, für den Film ProduzentInnenen zu gewinnen, recher-

chierten die Drehbuchautoren sehr genau die Zustände und fachlichen Entwicklungen der damaligen Kliniken in den USA. Sie besuchten Heilanstalten „und wählten schließlich drei bekannte Psychiater zu Richtern über die Echtheit ihres Werkes“ (Warner 1949). Die DrehbuchautorInnen feilten an den Szenen, bis „die drei Wissenschaftler einstimmig erklärten, daß die Voraussetzungen für den Zusammenbruch der Filmheldin in allen Einzelheiten der Wirklichkeit entsprachen“ (ebd.). Zudem ist die Handlung von SNAKE PIT an einer Novelle orientiert, die auf den eigenen Erfahrungen der Autorin Mary Ward basiert.

SNAKE PIT ist insofern ein institutionskritischer Film, als die Methoden der Anstaltspsychiatrie in den USA der 40er Jahre als grausame, inhumane Praktiken dargestellt werden (vgl. auch THE SHRIKE, USA 1955).

„Es ist ein grausamer, quälender Film. Er beschönigt nichts. [...] Der Film wird die Menschen nicht nur erschüttern, sondern auch aufrütteln und in ihnen das Mitleid für ihre unglücklichen Brüder erwecken, die sie vielleicht bis jetzt nur für vertierete Geschöpfe gehalten haben.“ (Lederer 1949)

SNAKE PIT hat für starkes Aufsehen gesorgt, weil er die gesellschaftliche Realität offensichtlich empfindlich getroffen hat: Dies kann unter anderem an folgenden institutionellen und medialen Reaktionen abgelesen werden: In 26 US-Staaten wurden nach Erscheinen des Films die psychiatrischen Kliniken offiziell geprüft (McCarty 1993, S.191), zeitweise sollte der Film zensiert werden (vgl. Condrau 1979), und bei einer Aufführung in Basel durfte er nur mit folgendem Zusatz im Vorspann gezeigt werden:

„Es wird versichert, dass diejenigen, die sich in psychiatrische Behandlung begeben müssen, sicher sein können, jeder Hilfe teilhaftig zu werden, die die Wissenschaft ihnen auf dem Weg zur Heilung bieten kann, und dass ihnen sowohl von den Ärzten als auch von den Schwestern größte Sympathie und Verständnis entgegengebracht würde.“ (Phelps 1975 zit. nach Wulff, H.J. 1995, S.116)

Dem Bild der grausamen Anstaltspsychiatrie wird nun eine Alternative entgegengestellt: die psychoanalytische Therapie als eine relativ neue, wissenschaftlich fundierte und berufsethisch inspirierte professionelle Praktik (vgl. auch THE CARETAKERS, USA 1962). Durch die fachkundige Anwendung der Psychoanalyse und das unermüdliche ärztliche Engagement des mitfühlenden Psychoanalytikers Dr. Kik wird die Patientin vor dem Untergang in den Mühlen traditioneller Anstaltspsychiatrie gerettet – und geheilt. SNAKE PIT ist ein Melodram, in dem die Patientin als ein zunächst geschundenes Opfer der Entfremdungseffekte moderner Zivilisation mit den Mitteln einer zwischenmenschlichen Psycho-Technik aus Zwangsjacken und Schocktherapien gerettet wird. Aufgrund dieser simplen Dichotomisierung in „böse traditionelle Psychiatrie“ und „gute Psychoanalyse“ bleibt der kritische Gehalt von SNAKE PIT deutlich begrenzt. Die psychoanalytische Behandlungstechnik gilt im Unterschied zur traditionellen Psychiatrie als herrschaftsfreies Mittel psychischer Heilung. *Fleming & Manvell* fassen diese Kritiklosigkeit gegenüber der Psychoanalyse mit der Interpretation zusammen, dass in SNAKE PIT „der gute Doktor und auch das Hospital am besten wissen, was dem Patienten hilft“

und somit eine institutionskritische Sicht auf die Psychiatrie nicht weitreichend genug möglich sei (vgl. Fleming & Manvell 1985, S.49).

Die Sozialwissenschaftlerin *Leslie Fischbein* (1979) kritisiert SNAKE PITS Verschleierung institutioneller und machtheoretisch relevanter Momente der Psychoanalyse weiterhin aus einer feministischen Sicht, indem sie den sexistischen Gehalt des Films analysiert. Zunächst hält sie dem Film zugute, dass er sich mit sozialen Probleme befasse, in der Darstellung des psychoanalytischen Modells blieben jedoch „ideologische Stereotypen“ (ebd. S.650) des traditionellen Frauenbildes unhinterfragt. Die Heilung der Protagonistin geschehe im Wesentlichen durch die Übernahme und Identifizierung mit der traditionellen Frauen- und Mutterrolle. Neben dem verständnisvollen Arzt trage nicht zufällig auch ein „in seiner Liebe unerschütterlicher Ehemann“ (Coundreau 1980, S.1134) wesentlich zur Heilung der jungen Frau bei; nachdem der Analytiker sie wiederholt fragt, ob sie sich ein Baby wünsche, ob sie eine gute Mutter sei, findet sie in die durch den Wahn vergessene Realität zurück. „Every woman wants to have one, I guess“ und „I want to go home“ antwortet sie ihm, während durch diese Bekenntnisse die Umnachtungen ihrer Seele verschwinden (vgl. Fishbein 1979, S.651).

Einer psychologiekritischen Sichtweise genügt SNAKE PIT aufgrund der ausschließlich affirmativen Verwendung dieses individualistisch und patriarchal unterlegten psychodynamischen Modells sicherlich nicht, doch die institutionskritische Ausrichtung des Films kam diskursiv an – dies zeigt sich an den Reaktionen von VertreterInnen der traditionellen Psychiatrie: Die Darstellung der Psychiatrie wurde als unrealistisch beurteilt. In einem Interview legt beispielsweise der Arzt Friedrich Deich (Die neue Zeitung, 27.04.1950) dar, dass die Anstaltsbedingungen in SNAKE PIT denen des 19. Jahrhunderts entsprechen würden und im Vergleich dazu im 20. Jahrhundert wesentliche Fortschritte der Psychiatrie zu verzeichnen seien. Insbesondere die Leistungen der Psychoanalyse hebt Deich hervor, und legitimiert darüber hinaus die in SNAKE PIT allgemein dargestellten psychiatrischen Verhältnisse durch klinische Argumente in Bezug auf das Krankheitsbild der Psychose. In SNAKE PIT sei dagegen eine Neurose dargestellt, während die als schizophrene (Psychose) diagnostizierten PatientInnen in der Tat nicht durch psychoanalytische Methoden behandelbar seien. Durch eine nosologische Differenzierung spricht er dem Film seinen kritischen Realitätsbezug ab; im Rahmen psychiatrischer Krankheitslehre läuft SNAKE PIT so gesehen folgerichtig ins Leere. Die Aussage des Films wird damit zurückgewiesen, weil sie außerhalb des gültigen klinischen Diskurses platziert sei.

Leider lässt sich an dieser Stelle nur darüber spekulieren, ob die späteren FilmemacherInnen in den 60er, 70er und 80er Jahren gezielt diesem Argument traditioneller Psychiatrie entgegentreten wollten. Diskursiv ist auf jeden Fall interessant, dass ab Ende der 50er Jahre Psychriefilme gedreht wurden, in denen nicht oder explizit fälschlich diagnostizierte, das heißt gesunde Individuen auf unterschiedlichen Wegen in die Psychiatrie kommen (vgl. MIT DEM KOPF GEGEN DIE WÄNDE, Frankreich 1959) – die damit zeigen, wie die institutionelle Logik der Psychiatrie über deren klinisches Selbstverständnis hinauswirkt. Der klinischen Kritik, welche auf die Verletzung von Indikatorenkriterien abhebt, wird damit insofern der Boden entzogen, als zu sehen ist, wie trotz der offensichtlichen klinischen Fehler die Institution gewissermaßen reibungslos einer gesellschaftlichen Logik folgt, die auf soziale Kontrolle und Anpassung abzielt.

Die Eigenständigkeit der Anstaltslogik gegenüber den klinischen Standards

SHOCK CORRIDOR

Die Analyse institutioneller Zusammenhänge der Psychiatrie und deren Kritik als gesellschaftlich weitreichend verankertes Mittel sozialer Kontrolle ist insbesondere eine Leistung der psychiatriekritischen und antipsychiatrischen Bewegungen in den 60er und frühen 70er Jahren (vgl. Kap. 2.1 S.33f.). Zwei sozialpsychologische bzw. soziologische Zugangsweisen zum Phänomen der Psychiatrisierung und zum Begriff der psychischen Krankheit waren im Vorfeld jener ideologiekritischen Untersuchungen des klinischen Diskurses dabei von maßgeblicher Bedeutung: die erstmalige Anwendung des Begriffs institutioneller Logik auf psychosoziale Abläufe in psychiatrischen Kliniken und die Labeling-Perspektive.

Ervin Goffman begründet in seiner vielzitierten Studie „Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen“ (Goffman 1973; Orig. 1961) die These, dass weniger die psychische Krankheit die PatientInnen in psychiatrischen Anstalten prägt, als vielmehr die institutionellen Bedingungen, denen sie unterworfen sind. Goffman weist nach, wie die psychiatrischen Anstalten die Merkmale einer „totalen Institution“ (ebd. S.11) erfüllen und wie die Anpassungsleistungen der PsychiatriepatientInnen denen von Insassen anderer totaler Institutionen, wie beispielsweise Militär oder Gefängnis, gleichen. Über seine empirischen Befunde hinaus theoretisiert Goffman weiterhin die Strukturen der totalen Institutionen als ein Mittel, mit dem gesellschaftliche Funktionsabläufe stabilisiert werden, und letztlich als einen Spiegel der gesellschaftlichen Normalität selbst.

Die Labeling-Perspektive setzt ebenfalls am institutionellen Charakter der psychischen Krankheit an und differenziert diesen auf einer verallgemeinerten sozialpsychologischen Dimension. Der Soziologe *Thomas Scheff* befasste sich mit den sozialen Bedingungsgefügen psychiatrisierter Personen innerhalb sowie auch außerhalb von Kliniken und legte dar, wie das Erleben psychischer Krankheit sowie damit verbundene Verhaltensweisen über spezifische soziale Interaktionsprozesse vermittelt sind (vgl. Scheff 1973). Ein zentraler Ansatzpunkt seiner Theorie ist dabei die Tatsache, dass diese Interaktionsprozesse und die daraus folgenden psychischen Konsequenzen von den individuumsorientierten klinischen Modellen nur zum Teil erfasst werden können. Die institutionellen Reaktionen der Psychiatrie auf befremdliche, störende Verhaltensweisen der PatientInnen und deren normativer Gehalt gerieten unter einem rein klinischen Blick dabei gänzlich aus dem Blick. „Eine wie immer beschaffene psychiatrische oder psychologische Theorie psychischer Störungen könne nicht erklären, in welcher Weise sich in einer Gesellschaft der Übergang aus dem Status des Normalbürgers in den des psychisch Kranken vollzieht“ (Keupp 1987a, S.90f.). Über die Feststellung dieses Mangels der individuumsorientierten Modelle hinaus ermöglicht die Labeling-Perspektive einen sozialwissenschaftlich weiterführenden Begriff der psychischen Störung – indem sie diesen tendenziell individuumszentrierten Begriff in den des abweichenden Handelns überführt. Sie verortet die maßgeblichen Wirkmomente der psychischen Störung im sozialen Kontext der Betroffenen und weist damit im Prinzip den Begriff der Krankheit zurück. Das heißt,

„dass eine Handlung nicht per se abweichenden Charakter haben kann, sondern erst im Prozeß gesellschaftlicher Sinnsetzung zur Abweichung wird“ (ebd. S.91). Im Labeling-Ansatz kommt, kurz gesagt, keine Krankheit aus dem Individuum, sondern sie wird ihm von außen zugeschrieben, und durch diese Zuschreibung der Krankheit wird das betroffene Individuum zunehmend verhaltensauffällig – so dass die Kategorien der Psychopathologie greifen und die Zuschreibung der Krankheit sowie entsprechende Behandlungsformen bestätigt erscheinen. Durch die psychiatrische Behandlung, im Extremfall in Form von Gewalt und Freiheitsentzug, entsteht dann schließlich gesteigertes Leiden, und die Legitimationsspirale, in der dem Individuum sein Recht auf Selbstbestimmung entzogen wird, schließt sich.

An dieser Stelle ist darauf hinzuweisen, dass die Labeling-Perspektive häufig in der Art trivialisiert wurde, dass die psychische Störung monokausal durch die Stigmatisierung mit dem ‚Krankheitsetikett‘ erklärt wurde – so als wären Betroffene ausschließlich passive Opfer einer bösen Psychiatrie oder eines bösen sozialen Umfelds. Dem ist entgegenzuhalten, dass der paradigmatische Kern der Labeling-Perspektive sich auf eine Wechselseitigkeit von individuellem Erleben und sozialer Interaktion bezieht. Das heißt, abweichendes Handeln und die damit verbundenen sozialen Interpretationen werden in einem Regelkreis verstanden. Dieser Begriff der Wechselseitigkeit zwischen Individuum und sozialem Kontext wurde in Bezug auf ein sozialwissenschaftliches Modell der psychischen Störung bereits von Goffman theoretisiert, indem dieser dem Prozess der psychischen Störung den Begriff einer Karriere unterlegte. Durch die „Doppelseitigkeit“ des Karriere-Begriffs lieferte er einen theoretischen Zugang zum Phänomen der psychischen Störung, der es ermöglicht, sich „zwischen dem persönlichen und dem öffentlichen Bereich, zwischen dem Ich und der für dieses relevanten Gesellschaft hin und her zu bewegen, ohne dass wir allzu sehr auf Angaben darüber angewiesen sind, wie der betreffende Einzelne sich in seiner eigenen Vorstellung sieht“ (Goffman 1973, S.127) – das heißt, die institutionelle Logik der Herstellung psychischer Störung kann erfasst werden, ohne dass dabei die Seite des Subjekts prinzipiell ausgeschlossen werden müsste.

In den psychiatriekritischen Filmen der 60er und 70er Jahre wird die Doppelseitigkeit psychiatrischer Karrieren scheinbar verkürzt. Zu sehen sind Individuen, die der Institution Psychiatrie zum Opfer fallen, indem sie in den Kliniken gnadenlos unterdrückt und zugerichtet werden. Die Verkürzung der Wechselseitigkeit zwischen individuellen und institutionellen Momenten kann allerdings nur als eine scheinbare beurteilt werden, weil sie gewissermaßen methodischen Charakter hat. Die Seite des Individuums wird nicht geleugnet, sondern als weniger mächtig als die Seite der Institution dargestellt. Diese Filme verwenden das Stilmittel der Übertreibung, d.h. sie verzerren die gesellschaftliche Realität – aber nicht um sie grundsätzlich zu verfälschen, sondern um ihre Strukturen möglichst deutlich herauszuarbeiten. In diesen Filmen geht es darum, zu zeigen, wie die psychiatrische Institution auch unter Verletzung klinischer Standards funktionieren kann – und wie darin der klinische Diskurs eher an seine institutionelle Funktion als an seine Referenz auf der Ebene eines konstatierten individuumsinhärenten, pathologischen Substrats gebunden ist.

In dem 1963 in den USA produzierten Film SHOCK CORRIDOR (Regie: Samuel Fuller) ist beispielsweise ein Journalist zu sehen, der sich unter einem Vorwand als Patient getarnt in eine psychiatrische Klinik einschleust, um

dort einen Mord aufzuklären. Er wird psychiatrisch behandelt, und als er dies beenden möchte, wird ihm von Seiten des Personals nicht geglaubt, gesund zu sein. Sein zunehmender Widerstand gegen die zunächst selbst initiierte Psychiatrisierung wird ihm als Zeichen seiner Therapieresistenz ausgelegt; gewaltsam werden die Mittel seiner Behandlung gesteigert, bis er durch die Anwendung von Elektrokrampftherapien schließlich irreversibel geschädigt ist und psychisch zugrunde geht: „As hideously silenced as Artaud. A living suicide“ (Sinclair Ian 1992, S.23).

SHOCK CORRIDOR zeichnet sicherlich zu Gunsten der Dramaturgie ein vereinfachtes Bild von psychiatrischen Vorgehensweisen, aber die dargestellte Logik der Institution an sich ist nicht so weit hergeholt. Wie ein Lehrstück veranschaulicht der Film, was zehn Jahre später auch im sozialwissenschaftlichen und klinischen Diskurs für Aufsehen sorgte: das Rosenhan-Experiment (vgl. Rosenhan 1973, 1975).



Abb. 2: SHOCK CORRIDOR

Das *Rosenhan-Experiment*: Unter Anleitung von David Rosenhan ließen sich in den USA 1972 zwanzig Versuchspersonen unter dem Vorwand, sie würden Stimmen hören, in verschiedene psychiatrische Kliniken einweisen. Bis auf eine Person wurden alle mit der Diagnose einer Schizophrenie aufgenommen. Danach hörten alle Versuchspersonen sofort auf, irgendwelche Symptome zu simulieren. Die PseudopatientInnen betonten nun, gesund zu sein. Trotz ihrer offensichtlichen Gesundheit wurden sie vom Klinikpersonal in Folge als schizophrene „in remission“ diagnostiziert. Die Klinikaufenthalte dauerten zwischen 7 und 52 Tage, durchschnittlich 19 Tage. Ein gegenteiliger Effekt stellte sich wiederum in zwei anderen Kliniken ein, in denen sich keine der Versuchspersonen aufhielt. Die zwei Kliniken erfuhren vom Rosenhan-Experiment, und die Leitungen befürchteten, dass ihnen ein ähnlicher „Fehler“ wie den anderen Kliniken unterlaufen könnte. Sie informierten das Personal über die Möglichkeit, dass sich PseudopatientInnen in der Klinik befänden, und hielten es an, alle 193 PatientInnen entsprechend zu beurteilen: 10 Prozent der PatientInnen wurden von mindestens einer PsychiaterIn und mindestens einer Pflegeperson mit hoher Wahrscheinlichkeit als PseudopatientInnen eingestuft.

Dadurch, dass SHOCK CORRIDOR den psychiatrisierten Protagonisten explizit als gesund in die Handlung einführt, ist von Anfang an klar, dass die Logik der Institution als solche und ohne Verbindung zu ihrer psychopathologischen Legitimation Gegenstand des Filmes ist. Die Codierung der Institution findet außerhalb des klinischen Diskurses statt, mit den Argumenten der Psychopathologie alleine kann die Kritik des Films nicht widerlegt werden. Darüber hinaus wird der klinische Diskurs selbst zum Gegenstand des Films. Die Behandlungsstrategien werden im Film explizit wissenschaftlich begründet, obwohl der Patient nicht krank ist. Die Behandlung ist aus der ZuschauerInnenperspektive als falsch zu beurteilen, aber die dargestellten RepräsentantInnen der Psychiatrie bestehen trotzdem darauf, dass sie richtig sei. Die psychiatrische Krankheitslehre wird somit als ein institutionalisierter Mythos dargestellt, der das Ausschalten von abweichenden Individuen unterstützt.

Samuel Fuller gilt bekanntermaßen als ein sozialkritischer Filmmacher, und SHOCK CORRIDOR wird durchgängig als ein gesellschaftskritischer Film und Klassiker des psychiatriekritischen Films rezipiert. Während in den 60er Jahren vorzugsweise psychedelische Darstellungen des Wahns literarisch und filmisch mit dem Thema Psychiatrie verbunden wurden, konzentriert sich Fuller, ähnlich wie später Milos Forman mit EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST, auf die institutionelle Logik der Psychiatrie. Der Wahn gilt Fuller in erster Linie als Gegenstand einer grausamen gesellschaftlichen Normalisierung und weniger als poetische Erweiterung des Bewusstseins. Im Lexikon des internationalen Films wird SHOCK CORRIDOR als ein „düsteres Panoptikum individueller und sozialer Neurosen in der US-Gesellschaft“ (Kath. Institut für Medieninformation et. al. 1998) interpretiert. Die Klinik gilt dabei als der „Sammelpunkt von Personen, die unter gesellschaftlichen Normen krank geworden sind“ (Wulff, H.J. 1995, S.81). In England wurde SHOCK CORRIDOR zeitweise verboten, aber die Darstellung der Institution Psychiatrie als Subsystem einer unterdrückerischen Gesellschaft wurde weiterentwickelt (vgl. GRILLEN IM KOPF, Jugoslawien 1970) – zwölf Jahre später erreichte dieses Thema seinen filmhistorischen Höhepunkt in dem für neun Oscars nominierten und mit fünf Oscars prämierten Film EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST.

Die Anstaltslogik wird symbolisch durchbrochen

EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST

EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST ist der seit nunmehr 30 Jahren in seiner institutionskritischen Schärfe diskursiv weitreichendste Psychiatriefilm. KUCKUCKSNEST wurde 1975 in den USA produziert, Regie führte Milos Forman. Besondere Aufmerksamkeit erreichte der Film dabei bis heute nicht zuletzt auch durch die schauspielerische Leistung und Beliebtheit des Filmstars Jack Nicholson.

Nicholson spielt in EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST McMurphy – einen 38-jährigen, freiheitsliebenden, impulsiven und warmherzigen Mann, der aufgrund von „Notzuchtverbrechen“, Schlägereien und Kleinkriminalität inhaftiert wurde und zu Beginn des Filmes wegen seines rebellischen Verhaltens in eine psychiatrische Klinik überwiesen wird. Sein Status hinsichtlich einer möglichen Geisteskrankheit ist von Anfang bis Ende seitens der Klinikadministration unbestimmt. Im Blick der ZuschauerIn werden allerdings in keinem Moment Zweifel an seiner psychischen Gesundheit hergestellt.

Nach einer frühmorgendlichen Autofahrt in langen, schönen Einstellungen, begleitet von getragener indianischer Musik, sehen wir McMurphy das erste Mal, als er vor der Klinik in Handschellen aus dem Wagen aussteigt. Er wird von Wachleuten ins Foyer geführt, und sein erster Blick begegnet einem Patienten, der ihn durch das vergitterte Fenster einer Tür beobachtet. In der nächsten Einstellung stehen ihm zwei Pfleger sowie eine Krankenschwester mit lässig aggressiver Körperhaltung gegenüber, während seine Handschellen gelöst werden und McMurphys Blick nach oben ins runde Treppenhaus zu vier stoisch herunterblickenden PatientInnen wandert.

Nachdem McMurphy jubelnd seine befreiten Hände hochhält und die Wachleute küsst, wird er in den Tagesraum der Station geführt. Diese Szene kann als prototypisch für viele nachfolgende Psychiatriefilme gesehen wer-

den. Die Krankenschwester und zu beiden Seiten Pfleger in schicker weißer Kleidung mit schwarzem Gürtel und schwarzer Fliege führen McMurphy, der immer noch seine Lederjacke und seine Seemannsmütze trägt, zunächst durch den Gang. McMurphy ist guter Laune und tanzt dabei zu Walzermusik. In der nächsten Einstellung sehen wir das Schwesternzimmer und Oberschwester Ratched hinter einem Mikrofon. Sie wird McMurphys Gegenpielerin werden. Das Schwesternzimmer erscheint wie die Mischung aus einer Amtsstube und einer Kommandozentrale. Der Tagesraum wirkt wie die bleierne Ewigkeit selbst. Die Patienten stehen apathisch herum oder sitzen gelangweilt beim Kartenspielen. Aufenthaltszimmer, Wohnzimmer und Schlafzimmer sind alle in einem einzigen Raum zusammengefasst. Goffmans Begriff der totalen Institution lässt grüßen. Zu sehen ist ein groteskes Bild, ein Mikrokosmos des Stillstandes und der Sinnlosigkeit.



Abb. 3

Während die Schwestern sein Gepäck registrieren, sieht sich McMurphy im Tagesraum um. Als Erstes spricht er den zweiten Helden des Filmes an: den riesengroßen, stämmigen Indianer „Häuptling“ Bromden. McMurphy versucht Stimmung in den Laden zu bringen. Als der (angeblich) taubstumme Häuptling nicht mit ihm spricht, imitiert er Indianergebrüll und unterbricht dann das langweilige Kartenspiel der Patienten, indem er pornographische Spielkarten herzeigt.



Abb. 4

Im Aufnahmegespräch mit dem Klinikchef wird aus dem Überweisungsbericht ersichtlich, dass McMurphy „aufsässig“ sei, „unaufgefordert reden und widersprechen“ würde und dass seine „Einstellung zur Arbeit negativ“ sei. „In Wirklichkeit“ soll in der Klinik „festgestellt werden“, ob er „geistig normal oder nicht“ sei. Bereits in diesem Aufnahmegespräch wird deutlich, dass

McMurphy die gängigen Kategorien von Normalität und Abweichung in Frage stellen wird. Als der Klinikchef ihn auf seine fünf Verurteilungen „wegen Gewalttätigkeit“ anspricht, kontert McMurphy damit, dass Rocky Marchiano nicht nur „fünf“, sondern „40 Kämpfe“ hatte und damit Millionär wurde. McMurphy scherzt mit dem Klinikchef und behauptet, dass mit seinem Verstand alles in Ordnung sei und dass er „ein gottverdammtes Opfer der modernen Wissenschaft“ sei. Den Vorwurf, dass er simulieren würde, weist er entschieden und belustigt zurück. McMurphy und der Klinikchef treffen die Vereinbarung, dass während des Klinikaufenthalts geprüft werden soll, ob er verrückt sei. „Wir studieren Sie, und aufgrund des Resultats entscheiden wir dann, was zu tun ist und welche Behandlungsmethode wir für Sie für notwendig halten“ (Klinikchef). McMurphy versichert, kooperativ zu sein und „auf der Linie“ zu bleiben. Zu diesem Zeitpunkt weiß er noch nicht, was auf ihn zukommen wird, und dass in der Anstalt andere Regeln als beim Baseball gelten.

In diesen Anfangsszenen wird das Thema des Films eingeführt: Ein sympathischer, temperamentvoller und widerspenstiger Protagonist wird in eine für ihn unvertraute Welt, die Psychiatrie, aufgenommen. Eine psychische Störung ist für die ZuschauerIn nicht ersichtlich, aber es wird deutlich, dass er sich trotzdem an die Anstaltsregeln anzupassen hat. Dabei wird ein potenzieller Konflikt zwischen seinem Verhalten und den Anforderungen der Institution, eine Machtposition der Institution sowie eine verallgemeinerte Frage nach dem Verhältnis von Normalität und Abweichung angedeutet.

Zum gesellschaftskritischen Anspruch von KUCKUCKSNEST

KUCKUCKSNEST gilt als ein gesellschaftskritischer Film – als ein Film über Freiheit und Unterdrückung. Der Held McMurphy und sein Freund Häuptling Bromden wollen sich vom institutionellen System der Psychiatrie nicht unterkriegen lassen. McMurphy wird am Schluss zwar zugrunde gehen – dies aber nur durch massive physische Gewalt. In der letzten Szene wird Bromden, von McMurphys Widerstandsgeist beflügelt, schließlich fliehen.

Welche Art von Kritik wird in KUCKUCKSNEST geübt? Zur Bearbeitung dieser Fragestellung ist es zunächst sinnvoll, einen Blick auf die Umstände der Produktion und auf unterschiedliche Rezeptionslinien von KUCKUCKSNEST zu werfen: In der Filmkritik, in der medienwissenschaftlichen und in der psychiatrischen Rezeption wurde KUCKUCKSNEST unterschiedlich aufgenommen. Von Seiten der traditionellen Psychiatrie wurde, ähnlich wie schon bei SNAKE PIT, Einspruch gegen eine unrealistische, verunglimpfende Darstellung der Psychiatrie erhoben. In der Filmkritik und medienwissenschaftlichen Rezeption wurde KUCKUCKSNEST als eine gelungene Parabel gesellschaftlicher Unterdrückungszusammenhänge dagegen sehr gelobt. Und aus psychiatriekritischer Sichtweise entsteht die Frage, inwieweit der Film sich in einer romantischen Inszenierung allgemein menschlichen Freiheitswillens erschöpft und ob die Psychiatrie so überhaupt noch zum Gegenstand der Kritik werden kann.

Die Romanvorlage zum Film wurde bereits 1962 von dem damaligen Kultautor Ken Kesey verfasst. Kesey zählte neben Ginsberg, Kerouac und Burroughs zu den populärsten Figuren der US-amerikanischen Beatnik- und Hippiekultur, und KUCKUCKSNEST galt als Ausdruck der damaligen Überschreitung gesellschaftlich bestimmter Bewusstseinsformen. Während das Buch einen für die damalige Populärkultur und die Hippiebewegung konformen, drogeninspirierten und psychedelischen Charakter hatte, veränderte Milos Forman 13 Jahre nach Erscheinen des Buchs die Originalvorlage mühsam zu einer institutionskritischen Drehbuchfassung. Kesey's Buch und eine daraus entwickelte Theaterinszenierung waren bereits sehr erfolgreich. Die Rechte gehörten Kirk Douglas. Auf einer Osteuropa-Tournee mit KUCKUCKSNEST traf Douglas auf Milos Forman, den er sofort für eine Filmproduktion von KUCKUCKSNEST gewinnen wollte. Aber erst zehn Jahre nach dieser Begegnung wandte sich Forman schließlich KUCKUCKSNEST zu. Die Rechte wurden in der Zwischenzeit auf Douglas' Sohn Michael übertragen. Da Forman hohe gesellschaftskritische Ansprüche an das Drehbuch stellte, wurden mehrere Vorlagen unterschiedlicher Drehbuchautoren abgelehnt.

Forman missfiel am Original das psychedelische Motiv¹, wie es in der Buchvorlage beispielsweise durch die Erklärungen des Patienten Harding zur Schocktherapie deutlich wird:

„Da drin? Ach ja, stimmt, nicht wahr? Sie hatten noch nicht das Vergnügen. Ein Jammer. Ein Erlebnis, das jedem Menschen einmal zu gönnen ist. [...] Das ist der Schockschuppen, [...] die EST, Elektroschock-Therapie. Die glücklichen Seelen da drin bekommen eine freie Reise zum Mond. Das heißt, genau betrachtet ist die Reise nicht ganz frei. Man bezahlt mit Gehirnzellen anstatt mit Geld, und jeder Mensch hat Milliarden Gehirnzellen zur Verfügung. Ein paar weniger merkst du gar nicht.“ (Kesey 2001, S.197)

Forman wollte auch keine christliche Charakterisierung der Figur McMurphy übernehmen. Beispielsweise lehnte er für die Szene der Elektrokrampfbehandlung die Allegorie zur Kreuzigung Jesu, wie sie in Keseys Roman verwendet wird, ab:

McMurphy (als ihm vor der Elektokrampfbehandlung leitende Graphitsalbe an den Schläfen aufgetragen wird): „Und er salbte mein Haupt mit einem Leiter. Krieg ich eine Dornenkrone?“ [...] Indianer: „Legen ihm diese Dinge an wie Kopfhörer, Krone aus Silberdornen über dem Graphit an seinen Schläfen. Sie versuchen ihn am Singen zu hindern, geben ihm ein Stück Schlauch zum Draufbeißen. [...] und er ist völlig von einem Reif aus Funken bedeckt.“ (Kesey 2001, S.299)

Forman war an gesellschaftlicher Realität statt an psychedelischen, poetischen oder spirituellen Verwendungen des Themas Wahnsinn oder Schocktherapie interessiert. Die Hauptrolle sollte einen politischen Charakter erhalten. Auf die Darstellung psychodynamischer Erklärungen von McMurphys Erleben und Verhalten wurde ebenfalls verzichtet. Im Unterschied zu dem bis KUCKUCKSNEST am häufigsten zitierten psychiatriekritischen Klassiker SNAKE PIT wurde die repressive Funktion der Institution Psychiatrie durchgängig als einziger ursächlicher Faktor des psychischen Leidens herausgearbeitet – ohne dabei die Möglichkeit einer humaneren Psychiatrie im Rahmen alternativer Modelle des klinischen Diskurses gegenüberzustellen (vgl. Fleming & Manvell 1985).

Interessant ist an der Stelle, dass KUCKUCKSNEST im Buch-Original und als Theateraufführung bereits 1963 erschienen war, aber erst 1975 verfilmt wurde, obwohl seitens Kirk Douglas von Anfang an Interesse an einer Filmversion bestand. Es ist zu vermuten, dass KUCKUCKSNEST in den 60er Jahren ähnlich wie SHOCK CORRIDOR auf eine breite gesellschaftliche Ablehnung und die Gefahr der Zensur getroffen wäre – und nicht, wie dann Mitte der 70er Jahre, mit Preisen überhäuft worden wäre. SHOCK CORRIDOR ging 1963 zeitlich mit den akademischen Anfängen der an institutionellen sowie ideologischen Zusammenhängen orientierten Psychiatriekritik einher (vgl. Szasz 1972, Orig. 1960; Goffman 1973, Orig. 1961; Foucault 1973, Orig. 1961), während KUCKUCKSNEST 1975 ein bereits nachhaltig verändertes diskursives

1 Die einzige Einstellung, die als ein Tribut an die genretypisch psychedelische Visualisierungsform des Psychiatrie-Themas interpretiert werden kann, ist die, in der McMurphy beim Eintritt in die Klinik eine Wendeltreppe zu den Patientinnen hochblickt.

Umfeld der Psychiatrie vorfand. Antipsychiater wie *David Cooper* oder *Ronald Laing* (vgl. Cooper 1971; Laing 1969, 1973) und VertreterInnen einer kritisch-alternativen Psychiatrie wie *Franco Basaglia* und *Franca Basaglia-Ongaro* (vgl. Basaglia 1971; Basaglia & Basaglia-Ongaro 1980) hatten mittlerweile eine breite sozialwissenschaftliche sowie praktische Wirkung gefunden (vgl. Cooper & Foucault 1979; Jervis 1978). Die Impulse der Antipsychiatrie bzw. der psychiatriekritischen Bewegung wurden in Bezug auf die beginnende Sozialpsychiatrie psychologisch weiterentwickelt (vgl. Keupp & Zaumseil 1978) und gleichzeitig auch im Zusammenhang mit der damals intellektuell sehr hoch gehandelten poststrukturalistischen Psychoanalyse theoretisiert (vgl. Turkle 1980). Psychiatriekritik wurde ein öffentliches Thema, und der kulturelle Diskurs der 70er Jahre konnte das Thema einer politisierten Psychiatrie nun ohne größere Probleme aufnehmen.

Trotz dieser sozialwissenschaftlich sowie kulturell veränderten Bedingungen des Psychiatriediskurses und des enormen Erfolges von KUCKUCKSNEST zeigte sich in der Rezeption allerdings ein ähnlich polarisiertes Spannungsfeld wie schon bei SNAKE PIT: Auf der einen Seite wurde KUCKUCKSNEST als moralische Kritik gesellschaftlicher Entfremdung gefeiert, auf der anderen Seite unterstellten KlinikerInnen dem Film eine falsche Darstellung bzw. Diskreditierung der Psychiatrie.

„Ich sehe den Film von Milos Forman als eine Parabel von menschlicher Ohnmacht und Solidarität und all seine Vorgänge wie den Spiegel einer uns fremden, bekannten Welt, die ihre hierarchische, das System einer trügerischen Ordnung schaffende Bevormundung um keinen Preis gestört sehen will.“ (Lange, Wolfgang in ‚Film und Fernsehen‘ am 7.4.1979, zit. n. Wulff, H.J. 1995, S.190)

„Es trifft nicht zu, dass (der Film), wie gesagt wurde, ‚psychiatrisch in einigen Teilen überzeichnet‘ sei, sondern er gibt [...] von der psychiatrischen Klinik und den darin tätigen Ärzten und Pflegepersonen eine Darstellung, die aus lauter Irrtümern, Verkehrtheiten und Fehlern besteht. [...] Die Aufgabe der Behandlung und Betreuung psychisch abnormer und kranker Mitmenschen [...] ist eine jener menschlichen Aufgaben, [...] denen mit abschätziger Kritik und der Verbreitung unzutreffender Informationen nur geschadet wird.“ (Kuhn, Roland in ‚Schweizerische Ärztezeitung‘ am 14.7.1976, zit. n. Wulff, H.J. 1995, S.191)

Um dieses Spannungsfeld verstehen zu können, müssen die jeweiligen Gegenstände und Diskursfelder der unterschiedlichen Argumentationen differenziert und genauer betrachtet werden.

Diskreditierungsthese versus ästhetische Funktion des Psychiatriethemas

Das Stigmatisierungs- und Missbrauchsargument

Von Seiten der Psychiatrie wurde und wird oft behauptet, KUCKUCKSNEST sei unrealistisch. Diese Behauptung ist innerhalb des klinischen Diskurses evident: Es kann als sehr unwahrscheinlich betrachtet werden, dass ein Patient, der wach, bewusstseinsklar, affektiv schwingungsfähig, zeitlich sowie räumlich orientiert ist und in keiner Weise klinisch relevante Symptome zeigt,

ohne Diagnose und ohne Indikation gegen seinen Willen in einer Klinik festgehalten, medikamentös behandelt, elektrogeshockt und danach lobotomiert wird. Die Zeit der Lobotomie war 1975 in USA und Europa schon längst dunkle Vergangenheit, die kognitive Wende war vollzogen und die humanistischen Therapien etablierten sich. Weiterhin entspricht das Bild der rigiden, empathielosen Oberschwester Ratched nicht dem psychosozialen Berufsbild von Psychiatrie-Pflegenden. Es ist unwahrscheinlich, dass eine Oberschwester eine Station in selbstherrlichem Regime tyrannisieren könnte, ohne dass sie Ärger mit KollegInnen und Vorgesetzten bekäme, keine PsychiaterIn würde unter solchen Zuständen Behandlungen anordnen wollen, und nicht einmal ein Verfechter des alten Moral-Treatments würde sich dem Klinikteam in KUCKUCKSNEST anvertrauen.

Die Empörung der Psychiatrie über KUCKUCKSNEST ist nachvollziehbar, sie basiert auf der dargestellten Verletzung klinischer Standards und folgt einem schlüssigen Argumentationsmuster: KUCKUCKSNEST zeige unverantwortliches berufliches Handeln, in Wirklichkeit werde aber verantwortungsbewusst und professionell gearbeitet. In diesem Zuge wird auch stigmatisierungstheoretisch argumentiert, indem die den klinischen Standards widersprechenden filmischen Darstellungen als dem Minderheitenschutz gegenläufig erklärt werden. Der Film sei schlicht unseriös, er betreibe ein „Geschäft mit der Krankheit“ (Kupko & Gottschall 1976, S.13), und er befördere einen „Vertrauensverlust in Behandlungs- und Heilungsmöglichkeiten“ der Psychiatrie (Straub 1997, S.213):

„Filmbeispiele über Einzelfälle von Zwangseinweisungen, Fixierung, Elektrokrampftherapie und medikamentösen Experimenten werden von Laien und Erkrankten nur allzu leicht als gängige Praxis genommen. So etwas bleibt im Gedächtnis und zerstört das Vertrauen in die Psychiatrie, die modernen Behandlungsmöglichkeiten und die Gutachterfähigkeit der Psychiater.“ (Straub a.a.O.)

Im Rahmen einer solchen stigmatisierungstheoretischen Perspektive und in Bezug auf die öffentlich sowie zum Teil auch klinisch umstrittene Elektrokrampftherapie (vgl. Müller 2004) verweist in jüngster Zeit auch der Psychiater Thomas Baghai auf KUCKUCKSNEST: „Genau das sind die Vorurteile“, erklärt Baghai dem Journalisten Philip Wolff.

„Gegen das barbarische Bild in den Hirnen der Öffentlichkeit, das Regisseur Forman der Realität der Dreißiger Jahre abgeschaut hatte, kämpfen Baghai und seine Münchner Kollegen ebenso wie gegen das Stereotyp ihrer Patienten als unberechenbare Verrückte.“ (Wolff, Philip; Süddeutsche Zeitung 27.5.02, S.43)

Laut *Glen O. Gabbard*, Psychiater und Verfasser eines bekannten Werkes zum Verhältnis von Psychiatrie und Film, sei auch die Figur McMurphys gegenüber den Realitäten von Psychiatrie-PatientInnen stigmatisierend. McMurphy sei ein „rebellious free spirit“, dem klinisch gesehen gar nicht mehr fehle als ein bisschen Freiheit und ein wenig frische Luft (vgl. Gabbard & Hyler & Schneider 1991, S.1045). Stereotyp und wie bei Thomas Szasz (vgl. Szasz 1970, 1972) simplifizierend sei dabei die Darstellung des Patienten durch die Figur des aufgeklärten Individuums.

„The mental patient as enlightened member of society is a simplification of views expressed by Thomas Szasz, who maintained that mental illness does not exist.“ (Gabbard & Hyler & Schneider 1991, S.1046)

Elektrokrampftherapie im Spielfilm



SHOCK CORRIDOR, 1963



DIE ANSTALT, 1978



FRANCES, 1982

Abb. 5-9

Danny Wedding und *Mary Ann Boyd*, AutorInnen eines Lehrbuchs für die Anwendung von Psychriefilmen als Anschauungsmaterial im Psychiatriestudium (vgl. Wedding & Boyd 1999), relativieren die Diskreditierungsthese zu *KUCKUCKSNEST* nun in einer bestimmten Weise: Sie weisen den Film nicht per se als diskriminierend zurück, sondern greifen sein institutionstheoretisches Thema auf, während sie die kritische Reichweite des Films jedoch einschränken. Sie sehen in *KUCKUCKSNEST* weniger die Logik der psychiatrischen Institution selbst, sondern die Gefahr eines durch menschliches Versagen bedingten Missbrauchs der Institution Psychiatrie angesprochen.



EIN ENGEL AN MEINER TAFEL, 1990



KUCKUCKSNEST, 1975

„McMurphy's lobotomy is the ultimate abuse of psychiatric power.“ (Wedding & Boyd 1999, S.163)

Diese These eines Missbrauchs verschiebt nun den Analysefokus notwendig auf ein konstatiertes missbrauchendes Moment, das vom thematisierten Gegenstand selbst verschieden sei. Als ursächliche Faktoren für Missstände in *KUCKUCKSNEST* führen Wedding & Boyd zu einem den Mangel an Einrichtungen, Personal und organisierten Kommunikationsstrukturen und zum anderen den machthungrigen Charakter der Oberschwester Ratched an: Die Institutionslogik selbst bleibt als ursächliches Moment von *McMurphys* Schicksal unbeachtet.

In dem zwei Jahre nach *KUCKUCKSNEST* erschienenen Film *THE OTHER SIDE OF HELL* (USA 1977. Regie: Ján Kadár) wird das Thema des individuellen Machtmissbrauchs innerhalb der Institution Psychiatrie nun explizit in Zusammenhang mit Missständen dargestellt. Ein psychisch leidender Mann, der fachliche Hilfe sucht, begibt sich als Patient in die Psychiatrie, doch anstatt in ärztlicher Behandlung findet er sich dort als Gefangener in einem rechtsfreien Raum wieder, wo er der grausamen Willkür der Wärter bzw. Pfleger zum Opfer fällt. Das Ende des Films ist beklemmend, und im Nachspann ist zu lesen:

„Perhaps in the future we will be better equipped to understand and handle the problems of the mentally ill.“ (THE OTHER SIDE OF HELL)

Im Pressespiegel wird THE OTHER SIDE OF HELL – stets im Vergleich mit KUCKUCKSNEST – als eine „Anklage gegen Macht und deren Missbrauch“ (Filmbeobachter 1983, Nr. 9) und Engagement für „die menschliche Würde der Psychiatriepatienten“ (Süddeutsche Zeitung 21.04.1983) interpretiert. Doch während THE OTHER SIDE OF HELL in plakativer Weise eine Gefängnis-hölle und im Prinzip gar keine Psychiatrie, „nicht einmal schlechte Psychiatrie“ (Finzen 1983) darstellt, verweist KUCKUCKSNEST auf ein tiefer gehendes Problem der psychiatrischen Institution: auf die Klinifizierung und Herstellung des Patientenstatus als systemimmanentes Mittel zur Unterdrückung abweichenden Verhaltens. Die psychiatrische Klinifizierung wird in KUCKUCKSNEST bereits durch die Struktur der Narration selbst thematisiert, indem ein für die ZuschauerIn offensichtlich gesunder Protagonist – ein falscher Patient sozusagen – in die Psychiatrie kommt und so schon vorausgesetzt wird, dass alle folgenden Behandlungen dieses falschen Patienten logischerweise nicht durch eine Krankheit begründet sein können. Die Figur McMurphy ist ein Kuckucksei im Nest Psychiatrie, welches im Verhältnis PatientIn-Institution die immanente Logik der Institution sichtbar macht.

Filmwissenschaftliche Zurückweisung der Diskreditierungsthese

Die Tatsache, dass KUCKUCKSNEST die Standards psychiatrischer Arbeit inadäquat abbildet sowie einen gar nicht behandlungsbedürftigen Nicht-Patienten in den Mittelpunkt der Handlung stellt, hat zur Folge, dass sich die Aussagen des Films nur außerhalb des klinischen Diskurses bewegen können. Dieser Ausschluss des Sinnhorizonts vom Feld des klinischen Diskurses lenkt dabei den Blick auf die institutionellen Strukturen der Psychiatrie. Filmtheoretisch gesehen findet die kritische Aussage von KUCKUCKSNEST auf einer Repräsentationsebene statt, die sich auf andere Referenten bezieht, als sie die Modelle des klinischen Diskurses zum Gegenstand haben. Auf der filmischen Repräsentationsebene des institutionellen Systems ist die Referenz zu diagnostischen Manualen, Indikationskriterien oder Behandlungsmethoden der klinischen Psychologie nur sehr begrenzt notwendig, und zum größten Teil wäre sie für die Entwicklung einer stringenten Aussage sogar hinderlich. Durch die Verfremdung der etablierten und weitgehend standardisierten Abläufe psychiatrischer Praxis kann ein Perspektivenwechsel stattfinden. Indem die Bindung an den der Institution inhärenten klinischen Diskurs weitgehend aufgegeben wird, kann die Institution von außen wahrgenommen werden.

Die Idee, für die Hauptrolle einen klinisch nicht auffälligen, selbstbewussten und offensichtlich sozial kompetenten Mann zu verwenden, entzieht allen klinischen Begründungsmöglichkeiten des Handlungsablaufs den Ansatzpunkt. McMurphy ist ein Pseudopatient, aber keine von Rosenhans Versuchspersonen. Er ist ein unterprivilegierter Störenfried, der sich nicht in das Regelwerk des Klinikalltags einfügen will. Er wiegelt die Mitpatienten auf, fordert die Macht des Kliniksystems heraus, und die Reaktionen der Institution erfolgen in Form von Pathologisierung und Therapie. Die dramaturgische Figur, dass ein Patient ohne pathologischen Befund psychiatrisch behandelt wird, macht deutlich, dass es in der Psychiatrie über den klinischen Diskurs hinaus wirksame und von diesem selbst nicht reflektierbare Gesetzmäßigkei-

ten gibt. Es ist klar, dass in KUCKUCKSNEST, gemessen an klinischen Standards, ein vollständiges und inakzeptables Versagen der professionell Handelnden stattfindet. Interessant ist dabei jedoch, außerhalb der Geltungsansprüche klinischer Standards zu untersuchen, welcher Logik die dargestellten Behandlungsfehler folgen.

Aus filmwissenschaftlicher Sichtweise wird KUCKUCKSNEST als eine über die Psychiatrie hinausweisende Kritik an einem bis in die Psyche der Individuen reichenden gesamtgesellschaftlichen Unterdrückungszusammenhang verstanden. Die Klinifizierung und Zwangsbehandlung in einer psychiatrischen Klinik gilt dabei als Beispiel dafür, wie und mit welchen Folgen dieses Verhältnis aufrechterhalten wird. Die dem Film von Seiten der Psychiatrie angelastete Verzerrung der psychiatrischen Wirklichkeit wird in der medienwissenschaftlichen Rezeption dabei als notwendig erachtet, weil erst durch das Mittel der Verfremdung ästhetische Aussagen möglich werden. Dem Medienwissenschaftler *Hans-Jürgen Wulff* (vgl. 1995, S.191f.) folgend, verweist die Debatte um KUCKUCKSNEST auf ein grundlegendes Problem der Interpretation von Psychiatrie-Filmen überhaupt: „Welten trennen“ die klinische Zurückweisung von der gesellschaftskritischen Rezeption, weil sich die ästhetische Methode vom klinischen Diskurs bzw. die Metaphorik von der Krankheitslehre grundsätzlich unterscheidet.

„Fordern die Kritiker des ‚metaphorischen Psychriefilms‘ im Grunde eine Darstellung der psychischen Krankheit, die der Analyse und dem Denken der Psychiatrie angenähert ist, tritt für den ‚Metaphoriker‘ die Abbildung von Realitätsbereichen zurück hinter die ästhetischen Aufgaben, die der Realitätsausschnitt im ‚Kunstwerk‘ erfüllen soll. Dass dabei das reale Vorbild verzerrt und so inszeniert wird, dass es in den Kontext der Geschichte ‚passt‘, die man erzählen will, macht die Ambivalenz aller dieser Filme aus.“ (Wulff, H.J. 1995, S.192)

Der Knackpunkt, an dem die Diskreditierungsthese an der ästhetischen Aussage von KUCKUCKSNEST vorbeilaufe, sei der, dass KUCKUCKSNEST als eine über die Psychiatrie hinausweisende Anspielung auf allgemeine gesellschaftliche Verhältnisse zu verstehen sei – als eine Metapher bzw. als eine Parabel. Im Rückblick auf die originale Buchvorlage gilt KUCKUCKSNEST als „eine Parabel über Opportunismus und Revolte gegen das Establishment“ (epd Film 1/2002, S.5), und im Lexikon der Kultfilme wird dargelegt, dass es in KUCKUCKSNEST weder um Missstände der Psychiatrie noch um die Realität psychisch Kranker, sondern um eine verallgemeinerte Kritik an gesellschaftlichen Unterdrückungsmechanismen gehe.

„Kritiker werfen dem Film vor, dass er sich nicht ernsthaft mit den Zuständen in Nervenheilanstalten beschäftigt, und dass er seinen Witz auf Kosten von Psychiatriepatienten macht. Meiner Ansicht nach haben diese Menschen den Film nicht verstanden, denn weder die Zustände in einer Psychiatrie, noch psychisch kranke Menschen sind Thema des Films. Vielmehr geht es darum, abstrakt die Schwierigkeiten eines mutigen, aufrichtigen und engagierten Individuums zu zeigen, das sich gegen ein menschenunwürdiges System auflehnt.“ (Steiner & Habel 1999, S.97)

Diese wertschätzende Interpretation von KUCKUCKSNEST unterläuft die Diskreditierungsthese, indem sie die im Film dargestellte Psychiatrie als eine zwar unrealistische, aber metaphorisch brauchbare Folie zur Inszenierung eines allgemeinen gesellschaftlichen Spannungsverhältnisses zwischen Freiheit und Unterdrückung begreift. Die Psychiatrie sei weniger Gegenstand, sondern lediglich Handlungsrahmen für eine Geschichte, die den Kampf eines widerständigen Individuums gegen allgemeine gesellschaftliche Unterdrückung erzählt.

In Bezug auf diesen Aussagenhorizont des Films muss nun die Frage gestellt werden, inwieweit KUCKUCKSNEST weniger Kritik an den Verhältnissen der Psychiatrie übt, sondern vielmehr eine romantische Vorstellung von Freiheit und autonomem Subjekt bedient. Fällt Formans intendierte Institutionskritik auf die Idealisierung unbeugsamer Individualität zurück?

Romantisierung des Individuums versus Institutionskritik

Welche psychiatriekritischen Sichtweisen ermöglicht KUCKUCKSNEST?

Fleming & Manvell sehen in KUCKUCKSNEST einen Rückfall hinter die anti-psychiatrische Schärfe der Psychiatriekritik, wie sie in den 60er Jahren formuliert wurde, und bewerten den Mitte der 70er Jahre produzierten Film als einen Spiegel der Depolitisierung der Psychiatrie im Zuge der „Nach-Antipsychiatrie-Bewegung“ (Fleming & Manvell 1985, S.54). Die Psychiatrie werde als ein „weiterer Ort“ verwendet, in dem Rebellen gegen das System kämpfen – als „another of society’s jails for rebels, dissidents, and all those who threaten the status quo“ (ebd.).

Der Zusammenhang zwischen Psychiatrie und gesamtgesellschaftlicher Unterdrückung war eine der zentralsten Thesen der Anti-Psychiatrie-Bewegung. Die Tatsache, dass KUCKUCKSNEST in herrschaftskritischer Weise über die Psychiatrie hinausweist, kann auf der einen Seite somit als genuin anti-psychiatrische Perspektive verstanden werden. Auf der anderen Seite muss aber auch danach gefragt werden, inwieweit KUCKUCKSNEST die Institution Psychiatrie nicht nur als Metapher, sondern auch als Gegenstand der Kritik verwendet, und inwieweit die gesellschaftskritische Reichweite des Films durch die Erzählung einer romantischen Geschichte wiederum begrenzt wird.

Zur Klärung dieses Problems werden im Rahmen nachfolgender Analyse (a.) der Hauptfiguren und (b.) der zentralen Handlungsstränge folgende spezialisierte Fragen an den Film gestellt:

- Welche Beziehungen gibt es zwischen McMurphy, seinen Mitpatienten und dem Personal?
- Wie sind die Grenzüberschreitungen zwischen Patienten und Personal aus institutionellen Bedingungen der Psychiatrie ableitbar?
- Wie wird das psychische Leiden von McMurphy und seinen Mitpatienten erklärt?
- Wie wird die institutionelle Logik im Film erklärt? Welche Bedeutung kommt dabei dem klinischen Diskurs zu?
- Welcher Logik folgt McMurphys Auflehnung gegen die Anstaltsbedingungen?

- Welcher Logik folgt die Zerstörung von McMurphy?
- Welche Bedeutung hat die Beziehung zwischen McMurphy und dem Indianer?
- Wie kann die Flucht des Indianers interpretiert werden?

a. Die Hauptfiguren

Den Kern von KUCKUCKSNEST bildet die Beziehung zwischen McMurphy und dem *Indianer Bromden*, dem „Häuptling“, wie ihn McMurphy schon bei der ersten Begegnung nennt. Nach und nach erfährt die ZuschauerIn in Gesprächen zwischen McMurphy und Bromden das Schicksal des Häuptlings. Er lebt schon sehr lange in der Klinik; warum, bleibt unklar. Er ist über zwei Meter groß, kräftig und spricht nicht. Alle halten ihn für taubstumm. Doch gegen Mitte des Films erfährt man, dass der Häuptling durchaus sprechen kann, es nur einfach nicht tut – vermutlich, um in Ruhe gelassen zu werden. Nur McMurphy offenbart er sich. Ihm erzählt er auch, dass sein Vater Alkoholiker war und „dass sie ihn fertig gemacht haben“, so wie er glaubt, dass „sie“ auch McMurphy „fertig machen“ wollen. Nachdem Bromdens und McMurphys gemeinsame Flucht aufgrund McMurphys Lobotomierung nicht mehr möglich ist, flieht der Indianer zum Schluss alleine. Der Häuptling lässt seinen Freund aber „nicht alleine“ zurück. Er tötet den seiner Persönlichkeit beraubten McMurphy und nimmt ihn so im Herzen auf die Flucht mit. Der Indianer rammt für den Ausbruch ein zentnerschweres Waschbecken, das zuvor schon McMurphy vergeblich aus dem Boden reißen wollte, durch das Fenster und flieht in dieselbe Morgendämmerung, wie sie aus dem Vorspann des Films der ZuschauerIn bekannt ist.

Einen zweiten Freund findet McMurphy in dem jungen *Billy*. Auch er wird zum Schluss sterben, und die Umstände seines Todes werden auch zu McMurphys Ende führen. Billy stottert, ist sehr ängstlich und leidet an sozialen Hemmungen. Während McMurphys Abschiedsfest vor der geplanten Flucht fasst er allerdings den Mut, mit McMurphys Freundin Candy zu schlafen. Nachdem ihn Schwester Ratched am nächsten Morgen zusammen mit der Freundin im Bett findet, naht die Katastrophe. Billy bietet Ratched zunächst die Stirn, indem er sagt, sich nicht zu schämen. Als Ratched allerdings damit droht, Billys Mutter zu informieren, bricht er zusammen und suizidiert sich, kurz bevor McMurphy und der Indianer wie geplant fliehen können.

Die Flur der *Oberschwester Ratched* wird als verantwortliche Person für McMurphys und Billys Untergang inszeniert. Keiner mag sie. Die meisten haben Angst vor Ratched, denn sie führt auf Station ein unnachgiebiges Regiment. Die Oberschwester duldet keine Abweichungen vom klar geregelten Stationsalltag, und McMurphys Verhalten ist für sie der pure Affront. Sie will mit McMurphy fertig werden und überzeugt auch die Ärzte davon, dass sie ihm „helfen“ kann. Als sie zum Schluss durch ihre Drohung Billys Selbstmord auslöst und danach wie gewohnt den Stationsalltag durchziehen möchte, versucht McMurphy, sie zu töten. Mit diesem Angriff besiegelt McMurphy jedoch seine eigene Vernichtung: Er wird lobotomiert.

Die Klinikleitung bzw. das *Ärzteteam* hinkt den Realitäten, die Schwester Ratched schafft, kontinuierlich hinterher. Ratched setzt den Ärzten gegenüber durch, dass McMurphy auf Station bleibt. McMurphys Auflehnung trifft stets auf Ratched und ihre Pfleger, die wie Vollzugskräfte innerhalb Ratched's Tyrannie fungieren. Insbesondere dem schwarzen *Pfleger Mr. Washington* kommt eine wichtige Rolle zu. Er tritt mit McMurphy physisch in Konflikt

und erklärt McMurphy unmissverständlich, warum er gegen die Institution und damit gegen ihn keine Chance habe. Die medizinischen Anordnungen in Form von zwangsweiser Unterbringung, Elektroschock und Lobotomie folgen narrativ immer auf Auseinandersetzungen zwischen Ratched und McMurphy. Die ärztlichen Verantwortlichen bleiben dabei dramaturgisch im Hintergrund und fungieren ähnlich wie die Pfleger als Exekutiven von Ratched.

b. Zentrale Handlungsstränge

Lässt sich nun die Handlungslogik von KUCKUCKSNEST auf die Börsartigkeit Ratched und die Couragiertheit von MyMurphy reduzieren? Betreibt Ratched lediglich subjektiven Machtmissbrauch oder verhält sie sich auch konform zur objektiven Logik der Institution Psychiatrie? Diese zwei zusammenhängenden Fragen werden im Wesentlichen im Rahmen dreier Handlungsstränge aufgespannt und durchgearbeitet:

- McMurphys widerständiges Verhalten gegenüber Ratched, den Ärzten und den Pflegern
- McMurphys Befreiungsappelle an seine Mitpatienten
- McMurphys Beziehung zum Häuptling Bromden

McMurphys widerständiges Verhalten gegenüber Ratched, den Ärzten und den Pflegern

Ratched und McMurphy werden antagonistisch in die Handlung eingeführt. Zu Beginn fährt im Morgengrauen ein Wagen, aus dem später McMurphy aussteigen wird, in einer friedlichen, aber wilden Landschaft. Ratched kommt in Schwarz gekleidet, ebenfalls im Morgengrauen, auf die Klinikstation. Es folgen Ausschnitte aus dem Klinikalltag während der Schichtübergabe: Ratched begrüßt freundlich die Nachtschwester, ein Pfleger fragt mit sanfter Stimme einen fixierten Patienten, wie er sich fühle, und eine Schwester füllt konzentriert die Medikationsbecher auf. Nach dieser realitätsnahen Darstellung typischer Handlungsabläufe psychiatrischer Arbeit wird nun bereits in den Anfangssequenzen des Films, in Zusammenhang mit der anschließenden Medikamentenverteilung, eine Verfremdung angewandt: Zur „Medikamentenausgabe“ wird Walzermusik aufgelegt, und die Patienten schlurfen wie zu einer grotesken Kommunion. In der nächsten Sequenz steigt McMurphy aus dem Wagen, nach dem ärztlichen Aufnahmegespräch wird er Ratched bei seiner ersten Gruppensitzung gegenüber treten. Ratched ist gerade dabei, den Patienten Harding über seine sexuellen Phantasien auszuquetschen und von der gesamten Runde Aufmerksamkeit einzufordern, als ihr Blick den von McMurphy trifft. McMurphy lümmelt im Stuhl, und Ratched fährt fort, die anderen Männer zu verängstigen. Die Patienten geraten dabei in Streit und beginnen zu schreien, zu weinen und zu toben. McMurphys misstrauischer und Ratched überlegener Blick treffen sich während dieser Szene erneut.

Schnitt: Die Anstaltsmauern von außen; im Garten musizierende Patienten, die wie Hippies wirken; McMurphy spielt mit einigen Patienten Basketball; Ratched beobachtet das Geschehen im Hof von oben aus dem Fenster.

Das nächste Mal begegnen sich Ratched und McMurphy im Schwesternzimmer. McMurphy wollte die Walzermusik, die immer zur Medikamentenverteilung gespielt wird, abstellen und überschreitet damit erstmals „die Linie“. Ratched weist McMurphy freundlich hinaus und bietet ihm an, „sich draußen mit ihm über sein Problem zu unterhalten“. Im Anschluss zwingt sie ihn zur Medikamenteneinnahme, indem sie ihm alternativ zur oralen Einnahme eine „andere Weise“ androht. Beim Kartenspiel zeigt McMurphy den anderen Patienten, dass er seine Tabletten nicht geschluckt hat.

In der zweiten Gruppensitzung fordert McMurphy Ratched nun öffentlich vor den anderen Patienten heraus: Er versucht Ratched davon zu überzeugen, „den Tagesplan heute ein wenig zu verändern“, um am Abend ein Baseballspiel sehen zu können. Ratched weist jedoch auf die Notwendigkeit eines strikten, unabänderlichen Tagesplans für die psychische Stabilität der Patienten hin. Bei einer anschließenden Abstimmung, die Ratched scheinbar großzügig, aber auch überlegen einräumt, stimmen die meisten Patienten sichtbar verängstigt gegen eine Änderung des Tagesplans. Beim nächsten Gruppengespräch kommt das Thema ‚Baseballspiel‘ erneut zur Sprache. Nachdem Ratched dem schüchternen Billy ein beschämendes Gespräch über seine Liebesgefühle aufzwingt und gegenüber den Einwänden eines Mitpatienten ihr gefühlloses Vorgehen damit begründet, dass „Ziel und Zweck die Therapie“ sei, erwidert der Patient Cheswick, dass doch McMurphys Vorschlag, das Baseballspiel zu sehen, „eine gute Therapie“ wäre. McMurphy fordert nun eine erneute Abstimmung – und scheitert wiederum, weil Ratched die fehlenden Stimmen der apathischen Patienten mitzählt. Ratched definiert damit die Interessen „der Männer, die gar nicht wissen, wovon wir reden“ (McMurphy). Ratched hat das Hausrecht, die Macht über die Abstimmungsmodalitäten und offensichtlich die Definitionsmacht über die Bedürfnisse aller Patienten.

Im Gespräch mit den Ärzten beschwert sich McMurphy über Ratched und sagt dabei im Scherz: „Da möchte man töten.“ Die Ärzte verstehen den Spaß aber offensichtlich nicht und machen sich stattdessen ihre Gedanken. Nachdem McMurphy dann auch noch mit den anderen Patienten für einen unerlaubten nachmittäglichen Ausflug ein Boot kapert, besprechen sich die Ärzte ernsthaft mit Ratched. Der Klinikchef will ihn ins Gefängnis zurückschicken. Ratched plädiert jedoch dafür, ihn auf der Station zu behalten. Sie argumentiert überzeugend damit, ihr Problem „nicht anderen weitergeben“ zu wollen; im close up shot spricht sie folgende, markant in Szene gesetzte Wor-



Abb. 10: McMurphy



Abb. 11: Oberschwester Ratched

te, welche retrospektiv den Beginn von McMurphys Untergang einleiten: „Ich glaube, wir können ihm helfen.“

McMurphy bleibt also in der Klinik, und bald wird er auch darüber aufgeklärt, dass seine Bürgerrechte aufgehoben sind. Der Pfleger Washington erklärt ihm die Machtverhältnisse der Institution, welcher er nun ausgeliefert ist. Von Anfang an mögen sich McMurphy und Washington nicht, und im Schwimmbad fordert Washington McMurphy schließlich zur körperlichen Auseinandersetzung heraus. McMurphy beherrscht sich jedoch und deutet an, dass er sich erst nach Ende seiner Haftstrafe in 68 Tagen mit ihm schlagen wird. Bei dieser Gelegenheit erklärt Washington McMurphy nun, wo er „hier überhaupt ist“:

Washington: Was zum Teufel redest du da von 68 Tagen? Das gilt fürs Gefängnis, Süßer. Sag mal, weißt du immer noch nicht, wo du hier bist?

McMurphy: Ja, wo bin ich eigentlich, Washington?

Washington: Bei uns, Baby. Bei uns. Und du wirst bei uns bleiben, bis wir dich wieder gehen lassen.

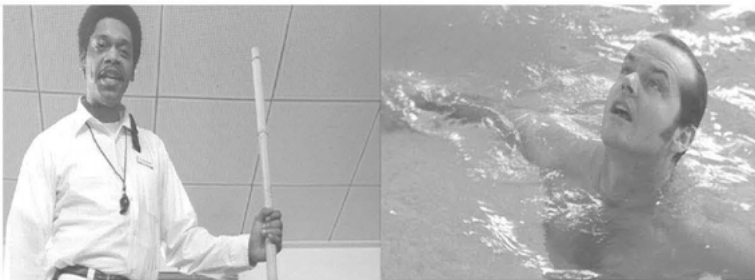


Abb. 12, 13

In der folgenden Gruppensitzung beschwert sich McMurphy sofort darüber, dass ihm nicht gesagt wurde, dass man in der Klinik festgehalten werden kann. Dabei erfährt er, dass die meisten Patienten, wie zum Beispiel Billy, freiwillig auf Station sind. McMurphy ist fassungslos. Ratched fasst McMurphys Rede als „sehr provozierend“ auf, und die anderen Patienten fangen an, aggressiv zu werden. Sie beschwerten sich darüber, dass der Schlafsaal tagsüber geschlossen ist, und streiten um Zigaretten. Die Situation eskaliert, als Cheswick tobend seine Zigaretten fordert und McMurphy, nachdem er mehrmals versucht hat, Cheswick zu beruhigen, die Scheibe zum Schwesternzimmer einschlägt, um die begehrten Zigaretten zu holen. McMurphy leistet den Pflegern Widerstand, wird überwältigt und kommt in der nächsten Szene zur Elektroschock-Therapie. Die Schockbehandlung wird schmerzhaft und beklemmend dargestellt, indem die Kamera bis zum close up shot auf McMurphys krampfendes Gesicht zufährt. Nach diesem Erlebnis will McMurphy aus der Klinik fliehen. Die Flucht scheitert jedoch, und McMurphys Konflikt mit Ratched spitzt sich zum Äußersten zu. Nachdem sich Billy als Reaktion auf Ratched's ultimative Demütigung umbringt und McMurphy die verhasste Oberschwester zu erwürgen versucht, wird der bisher unbeugsame Protagonist schließlich lobotomiert. Im Anschluss erstickt ihn der Häuptling

mit einem Kopfkissen, um den Freund vor seiner Flucht nicht in diesem zerbrochenen Zustand zurücklassen zu müssen.

McMurphys widerständiges Verhalten gegenüber Ratched und dem Klinikpersonal ist emotional, aber auch rational und bis auf einen letzten verhängnisvollen Moment in keinsten Weise blind.

„Setz dich, Cheswick! Setz dich! Ja, du hast Recht, aber setz dich jetzt hin!“ (McMurphy zu Cheswick, der wegen seiner Zigaretten gegen Ratched tobt)

„Ich mache keine Sperenzchen.“ (McMurphy zum Schock-Team)

„Wie geht es Ihnen, Miss Ratched? Ich freue mich, wieder hier zu sein. [...] Ich bleibe liebend gerne bei der Gruppe. Ich bin stolz, der Gruppe anzugehören. [...] Ich bin sanft wie ein Schoßhündchen. Bitte fahren Sie fort. Danke.“ (McMurphy zu Ratched nach seiner Schockbehandlung)

McMurphy begreift nach und nach die Logik des Systems, in dem er gefangen ist. Er verhält sich im Sinne vorgetäuschter Anpassung. Oft gibt er vor, einsichtig und anpassungsbereit zu sein, um sich Handlungsspielraum zu verschaffen und seine Flucht unbelligert vorbereiten zu können. Die Flucht hätte auch gute Chancen, zu gelingen, doch McMurphys Solidarität zu den anderen Patienten wird ihm zum Verhängnis. Er hat den Nachtwächter erfolgreich bestochen, ist im Besitz der Fensterschlüssel, und zwei Freundinnen kommen mit einem Fluchtwagen. Bevor er geht, feiert McMurphy jedoch noch überschwenglich eine Abschiedsparty, überredet Billy, mit seiner Freundin Sex zu haben, und verschläft dabei selbst die Nacht. Als Ratched am nächsten Morgen die betrunkenen Patienten entdeckt, entsteht Aufruhr auf der Station. In diesen Momenten könnte McMurphy noch aus dem offenen Fenster entweichen, doch Billys Selbstmord hält ihn zurück. McMurphy verliert die Kontrolle und greift in blinder Wut Ratched an.



Abb. 14

McMurphys Befreiungsappelle an seine Mitpatienten



Abb. 15: „Na los! Zeigt euch als gute Amerikaner!“

Auf zwei Ebenen kämpft McMurphy gegen das Kliniksystem an. Zum einen versucht er sich dem Zugriff des Personals zu widersetzen, zum anderen versucht er auch seine Mitpatienten für einen aufrechten Gang zu motivieren. Er appelliert an deren Freiheitsgefühle und Selbstachtung. Bei der ersten Abstimmung um das Baseball-Endspiel feuert McMurphy seine Mitpatienten leidenschaftlich an, ihre Stimme für das Baseballspiel zu erheben. Dabei appelliert er

sogar an deren nationale Identität. Nachdem die meisten bei der Abstimmung jedoch gekniffen haben, demonstriert McMurphy den Patienten symbolisch die Reichweite seiner Einstellung. Er versucht ein zentnerschweres Waschbecken mitsamt Sockel aus dem Boden reißen. Obwohl von vornherein völlig klar ist, dass er das Becken nicht bewegen kann, fordert er auf seinen Versuch Wetten ein. Mit aller Ernsthaftigkeit und mit aller Kraft zerrt McMurphy an dem Becken. Bis zum Zerreißen spannt er seine Muskeln, sein Kopf läuft rot an, bis die Adern zu platzen drohen. Der Anblick schmerzt. McMurphy verausgabt sich bis zur physischen Erschöpfung, und nachdem er aufgeben musste, erklärt er wütend den Zweck seiner Vorführung.

„Aber versucht habe ich es wenigstens, verdammt noch mal! Das habe ich wenigstens getan!“

Als am Abend des Baseball-Endspiels der Fernsehapparat nicht eingeschaltet wird, widersetzt sich McMurphy wiederum symbolisch. Alleine setzt er sich vor den dunklen Apparat und tut so, als würde das Spiel übertragen werden. Er feuert imaginäre Spieler an, jubelt und kommentiert den erfundenen Spielverlauf euphorisch. Die Pa-



Abb. 16

tienten gesellen sich nach und nach zu ihm und jubeln mit. Vergeblich mahnt Ratched zur Ruhe. McMurphys nächste Aktion, den Klinikalltag zu beleben, geht noch weiter: Mit Hilfe des Indianers steigt er über den Klinikzaun, holt einen Bus und fährt mit den Patienten zum Hafen. Dort nimmt er ein fremdes Boot und verbringt mit den Patienten einen vergnügten Angelausflug.

McMurphy betrachtet die Patienten weder als verrückt noch als minderbemittelt. Er organisiert zum Beispiel Basketballspiele gegen die Pfleger, und obwohl die Patienten äußerst ungeschickt spielen, nimmt McMurphy jeden ernst: Er feuert die Patienten an, regt sich über jeden Fehler auf und übernimmt die Rolle des Spielführers. Unnachgiebig fordert McMurphy ein gewöhnliches Basketballspiel und generell den Status der Normalität für seine Mitpatienten ein. Als er dann in der nächsten Gruppensitzung erfährt, dass die meisten der Patienten freiwillig in der Klinik sind, ist er fassungslos. Vor allem den jungen Billy will McMurphy nicht als krank oder gestört eingestuft sehen.

„Du bist noch ein ganz junger Kerl. Was hast du hier zu suchen? Du solltest draußen mit einem offenen Wagen rumflitzen, mit einer flotten Biene, und rumbummen, nichts anbrennen lassen. Was tust du hier, verdammt noch mal? ... Herr Gott noch mal, ihr alle redet unentwegt davon, wie scheußlich und unerträglich ihr es hier findet, und dann habt ihr nicht einmal die Courage, hier abzuhausen. Was glaubt ihr denn, was ihr seid? Verrückt oder was? Das seid ihr nicht. Ihr seid nicht mehr und nicht weniger verrückt als jedes Durchschnittsarschloch dort draußen auf der Straße. Nicht zu fassen - ich kann's einfach nicht glauben.“ (McMurphy)

McMurphy will seine Mitpatienten zum Kampf für ein besseres Leben gewinnen, doch nur einer der Mitpatienten wird sein Gefährte: Bromden.

McMurphys Beziehung zum Häuptling – Der Unterdrückungszusammenhang wird erweitert

Die Beziehung zwischen Bromden und McMurphy zieht sich als roter Faden durch den Film. Bromden ist Indianer, und McMurphy ist begeistert, dass dieser „so groß wie ein Berg“ sei. Gleich bei der ersten Begegnung spricht er Bromden als „Häuptling“ an.

Auf Station denken alle, der Indianer sei taubstumm. McMurphy zeigt sich darüber skeptisch, und später wird sich auch herausstellen, dass der Indianer durchaus sprechen kann. Auf dem Basketballfeld nimmt McMurphy erneut Kontakt mit ihm auf. McMurphy erklärt ihm, wie er einen Korbwurf zu machen hat. Er lässt nicht locker, und der Indianer legt den Ball schließlich in den Korb. In dieser Szene wird bereits angedeutet, dass McMurphys Freundschaft mit dem Indianer nicht ins System der Anstalt passt. Der Pfleger Washington erklärt McMurphy die scheinbare Sinnlosigkeit, mit dem Indianer sprechen zu wollen, und er beobachtet die Interaktion zwischen McMurphy und Bromden ausführlich und missbilligend. Auch Schwester Ratched beobachtet die Szene unheilvoll aus dem Fenster des ersten Stocks blickend. Beim nächsten Basketballspiel spielen die Patienten unter McMurphys Führung gegen die Pfleger, und der Indianer nimmt mittlerweile aktiv am Spiel teil. Als überlegener Korbleger wird er vom Team der Patienten gefeiert. Bei einer körperlichen Auseinandersetzung mit dem Pfleger Washington kommt der Indianer McMurphy nun auch ernsthaft zu Hilfe. Er greift in den Kampf ein und kommt deshalb gemeinsam mit McMurphy zur Schocktherapie. Beim Warten vor dem Schockraum stellt sich heraus, dass der Indianer sprechen kann. Diese Szene dürfte die wohl bekannteste in KUCKUCKSNEST sein. McMurphy schenkt dem Indianer einen Kaugummi, und dieser sagt erst „Danke“ und dann noch „Mhm, Fruchtgeschmack“. McMurphy ist begeistert und fordert den Indianer sofort zur Planung einer gemeinsamen Flucht auf.



Abb. 17: „Mhm, Fruchtgeschmack“

McMurphy: Was haben wir beide hier zu suchen, Häuptling? Was tun zwei Kerle wie wir in dieser Scheißklapsmühle? Lass uns hier verschwinden! Raus hier!

Häuptling: Kanada.

McMurphy: [...] Du und ich, Häuptling.

Doch etwas später stellt sich heraus, dass der Häuptling aufgrund seiner seelischen Wunden weniger stark und entschlossen ist, als es McMurphy scheint.

McMurphy: Häuptling, ich halte es nicht mehr aus. Ich muss hier raus.

Häuptling: Ich kann nicht. Kann einfach nicht.

McMurphy: Es ist leichter als du denkst, Häuptling.

Häuptling: Für dich vielleicht. Du bist viel größer als ich.

McMurphy: Herrjeh Häuptling, gegen dich baumlangen Kerl bin ich doch ein Zwerg.

Häuptling: Mein Papa war wirklich groß. Hat getan, was er wollte. Deswegen haben ihm alle schrecklich zugesetzt. [...] Und jedes Mal, wenn er die Flasche an den Mund gesetzt hat, schien es, als würde die Flasche alles aus ihm saugen. [...]

McMurphy: Die haben ihn umgebracht.

Häuptling: Ich will nicht sagen, dass sie ihn getötet haben. Sie haben ihn einfach nur fertig gemacht. So wie sie dich fertig machen wollen.

Der Vater des Häuptlings ging am Alkohol zugrunde. Der Häuptling hat Angst. Und er hat Erfahrung mit dem System der Unterdrückung, er ist einer Minderheit zugehörig. Den Untergang seines Vaters erklärt er nun metaphorisch als ein Ausgesaugtwerden durch den Alkohol. Der Häuptling reformuliert hier eines der gängigsten Modelle zur Erklärung der sozialen Probleme von historisch verfolgten Bevölkerungsgruppen: die Verleitung zum Alkohol mit dem Ziel, die Einheimischen zu schwächen und zu versklaven. Schwarze Schafe unter den Geschäftsleuten seien wie Drogendealer und Sklavenhalter vorgegangen. Die Unterdrückung der Indianer wird dabei auf eine böswillige Strategie der Verteilung von Alkohol reduziert. Die These vom Übel des Alkohols ist hochgradig reduktionistisch, aber in der Erklärung des Indianers wird sie klar zur Beschreibung eines gesellschaftlichen Machtverhältnisses verwendet. Der Vater des Häuptlings „hat getan, was er wollte“, und deswegen haben „sie“ ihn „fertig gemacht“. Für McMurphy sieht der Häuptling dasselbe Schicksal voraus. Diese Anspielung auf die Vernichtung der Indianer erweitert den Zusammenhang von McMurphys Unterdrückung in der Klinik. Nicht nur Ratched oder die Pfleger hat McMurphy gegen sich, sondern „sie“ wollen ihn fertig machen. Durch den Vergleich mit der Indianervernichtung sind „sie“ RollenträgerInnen und institutionelle Strukturen eines gesellschaftlichen Systems im verallgemeinerten Sinne.

Obwohl beispielsweise die Chefs der staatlichen Nervenheilanstalt überhaupt nichts gegen McMurphy haben, beschließen sie Maßnahmen, die seiner Unterdrückung dienen. Die Interaktionsabläufe innerhalb der Klinik folgen Mustern, die McMurphy nicht umgehen oder gar verändern kann: Zum Beispiel folgt auf eine Schlägerei eine Schocktherapie, wenn die Oberschwester dem Patienten schlecht gesonnen ist. Das Schockteam selbst hat auch nichts gegen McMurphy. McMurphy hat hier gegen einen Apparat zu kämpfen. Die Mittel der Darstellung von institutionellen Zusammenhängen sind sicherlich vereinfachend, aber sie verweisen auf grundlegende Realitäten der Psychiatrie bzw. Funktionszusammenhänge der psychiatrischen Ordnung (vgl. Castel 1979): beispielsweise darauf, dass soziale Kontrolle in Kategorien des Helfens versprachlicht werden kann, oder dass Entscheidungen im Zuge begriff-

licher Verschränkungen zwischen Normverletzung und Krankheitszuschreibung getroffen werden können:

Psychiater 1: Ich halte ihn für gefährlich. Er ist nicht psychisch gestört, aber er ist gefährlich.

Psychiater 2: Ich halte ihn nicht für stark psychotisch, trotzdem meine ich, dass er krank ist.

Psychiater 3: Halten Sie ihn auch für gefährlich?

Psychiater 2: Ja, durchaus.

Und nicht zuletzt wird auf die Möglichkeit verwiesen, Bürgerrechte einzuschränken und legalisierte Körperverletzung zu begehen. Der Antipsychiater Ronald Laing skizziert diese institutionellen Unterdrückungsmöglichkeiten in drastischer Weise:

„Nirgends in unserer Gesellschaft ist die Abhängigkeit eines Individuums von einem anderen so extrem wie in der Schnittfläche zwischen einem Psychiater, der jemanden psychiatrisch untersucht, und der Person, die untersucht wird. Auf der Grundlage von vielleicht nicht einmal fünf Minuten nach dem allerersten Blick auf einen Fremden, der in dieser Zeit vielleicht keine Bewegung macht und kein Wort sagt [...] kann ein Psychiater in jedem entwickeltem Land ein vorgedrucktes Formular unterschreiben und zum Telefon greifen. Das genügt: Schon wird die Person weggebracht und auf unbestimmte Zeit eingesperrt und beobachtet. Damit beginnen oft Wochen, Monate oder Jahre, die eine solche Person eingesperrt bleibt. In unfreiwilligem Gewahrsam wird sie nun unter Drogen gesetzt, reglementiert, reconditioniert - ihr Gehirn wird mit Stromstößen traktiert, Teile davon werden möglicherweise mit dem Messer oder mit dem Laser weggeschnitten - und sonst noch alles Mögliche, was immer der Psychiater ausprobieren will. Diese der Psychiatrie gewährte, ja aufgedrängte Autonomie, wegen einer medizinisch für notwendig erklärten Beobachtung und Behandlung die ganzen Bürgerrechte und Freiheiten außer Kraft zu setzen, hat in unserer Gesellschaft nirgends, in keiner gesetzlich zugestandenen Macht, ein Gegenstück, höchstens dort, wo das Foltern von Gefangenen legal ist.“ (Laing 1987, S.33f.)

In KUCKUCKSNEST ist die Logik der institutionellen Unterdrückung stark auf die Rolle der Oberschwester Ratched zentriert. Das Bild von PsychiatriepflegerInnen wird dabei zwar in die Richtung sadistischer AufseherInnen einer Besserungsanstalt verfremdet, aber das böartige Verhalten einer Schwester Ratched ist in der dargestellten Einrichtung unauffällig und als berufliches Handeln möglich. Die Institution kann McMurphy vor Ratched nicht schützen, weil er die Regeln der Institution selbst immer wieder überschreitet und Ratched's Strafmaßnahmen deshalb als institutionell konform fungieren. Die Institution passt McMurphy an, und der Häuptling erklärt dies in einem allgemeinen gesellschaftlichen Machtzusammenhang.

KUCKUCKSNEST zeigt, wie die Psychiatrie als Institution in einem gesellschaftlichen Unterdrückungszusammenhang funktioniert, und dass in ihr Kategorien von Normalität und Abweichung bzw. Anpassung handlungsleitend sind. Offen bleibt noch die Frage, welche Ergebnisse der institutionellen Logik und welche Modelle des Widerstandes angeboten werden.

Ein Ergebnis ist die Zerstörung von McMurphy als Form der Anpassung. In zweierlei Weise kann McMurphys Anpassung allerdings als misslungen gesehen werden. Innerhalb der Kategorien des klinischen Diskurses war für McMurphy die Psychiatrie sowieso die falsche Einrichtung – Diagnose und Indikation waren nicht gegeben. Trotzdem verweist KUCKUCKSNEST auf die institutionelle Funktionsweise der Psychiatrie, welche als mögliche Form eines gesamtgesellschaftlichen Auftrags zur Regulierung von Normalität und Abweichung dargestellt wird. Der Häuptling hat den gesamtgesellschaftlichen Anpassungsdruck schon zu spüren bekommen. Sein Vater wurde mit Alkohol „fertig gemacht“. Aus Angst vor demselben Schicksal schützt der Häuptling seine Handlungsspielräume durch scheinbare Anpassung. Er hat sich aus nicht näher erklärten Gründen in die überschaubare Welt einer Station der staatlichen Nervenheilstätten zurückgezogen. Doch McMurphy gibt ihm Mut. Sein offensives Plädoyer für eine Freiheit, die vor allem bedeutet, niemals aufzugeben, überzeugt Bromden von der Flucht. McMurphys Freiheitsplädoyer trägt dabei auch die Züge des bürgerlichen Freiheitsideals. „Zeigt euch als gute Amerikaner“, fordert McMurphy von seinen Mitpatienten, als er um sein Recht auf eine Baseball-Fernsehübertragung kämpft. Die Dinge, die er verlangt, sind normal und in keiner Weise politisch. Dabei kämpft McMurphy nicht nur für sich, er kämpft auch für seine Mitpatienten. Er fühlt deren Erniedrigungen, und er versucht sie zum Widerstand anzu-spornen. Er bleibt sogar auf der Flucht am offenen Fenster stehen, um an Billys Leiden Anteil zu nehmen und um ihn letztlich zu rächen. McMurphy entspricht in vielem dem Bild des amerikanischen Befreiungshelden. Dessen Geist ist unbesiegtbar – auch durch Lobotomie nicht. McMurphys Geist lebt nach seiner physischen Zerstörung im Häuptling weiter – in einem „baumlangen Kerl“, einem „Riesen“. „Diesmal schaffen wir es. Ich fühle mich, als könnte ich Bäume ausreißen“, sagt der Indianer zu McMurphy. Als er daraufhin feststellt, dass McMurphy nicht mehr ansprechbar ist, verspricht er McMurphy mitzunehmen; nachdem er seinen Freund mit einem Kissen erstickt hat, bricht er aus. Der Häuptling geht zu dem Waschbecken, an dem sich McMurphy vergeblich versuchte, reißt es aus dem Boden, schleppt es durch den Tagesraum, schleudert es durch das vergitterte Fenster und springt selbst nach. Die wach gewordenen Patienten werden alle nochmal gezeigt, ein Patient jubelt, und der Häuptling läuft in die Morgenlandschaft.

Vom Ergebnis her betrachtet hat KUCKUCKSNEST eine romantische Dimension. Das Gute siegt. Der individuelle Impuls bricht die Grenzen der gesellschaftlichen Unterdrückung. Der Häuptling flieht, getragen durch McMurphys konsequent freien Geist. Trotz dieser romantischen Konstruktion und der Inszenierung liberalistischer Werte beinhaltet KUCKUCKSNEST zwar nicht unbedingt ideologiekritische, jedoch durchaus institutionskritische Aussagen zur Psychiatrie. Die Psychiatrie wird in einem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang dargestellt und die Logik der Institution wird fokussiert. KUCKUCKSNEST hat zwar einen romantischen Handlungsausgang, aber eine in Psychriefilmen sehr gebräuchliche Romantisierung wird in KUCKUCKSNEST nicht verwendet, sondern vielmehr dekonstruiert: die Romantisierung des Wahnsinns und die Romantisierung der Psychiatrie als dessen dramatischer Ort. In KUCKUCKSNEST ist der Protagonist McMurphy gesund, und der Häuptling betreibt scheinbare Anpassung an institutionsspezifische Verhaltenserwartungen. Die Charaktere der Mitpatienten werden als nachvollziehbar, selbstbestimmt, leidend, in keiner Weise als abgründig oder grundlegend

andersartig, also im Prinzip als normal gezeichnet. Dadurch hält der Film seinen gesellschaftskritischen Anspruch insofern durch, als die Kategorien von Normalität und Abweichung im Rahmen eines gesellschaftlichen Machtverhältnisses zentraler Gegenstand des Films sind. Der Wahnsinn wird in KUCKUCKSNEST als ein trauriges Ergebnis von normalen Ängsten und sozialer Unterdrückung erklärt. Er erscheint in keiner Weise als privilegierend. Im Gegenteil, in KUCKUCKSNEST fungiert die Zuschreibung des Wahnsinns als unterprivilegierendes Merkmal im Sinne der Einschränkung von Bürgerrechten. Auch das Freiheitsmoment geht in KUCKUCKSNEST niemals vom Wahnsinn aus. Der Wahnsinn erscheint weder heroisch noch emanzipierend. Der Widerstand rührt sich in McMurphy und bei den anderen Patienten im Bereich normalen psychischen Funktionierens. In KUCKUCKSNEST werden keine halluzinierten Dämonen, Komplexe oder metaphysischen Probleme überwunden. Diese Bilder kommen gar nicht vor. Gegenstand des Kampfes sind soziale, institutionelle und gesellschaftliche Strukturen. Von daher kann KUCKUCKSNEST als ein psychiatriekritischer Film interpretiert werden.

KUCKUCKSNEST spannte 1975 seine kritische Reichweite in Bezug auf die institutionelle Logik einer traditionellen Psychiatrie vor dem Hintergrund zunehmender Verbindungen eines sozialwissenschaftlichen, kulturellen sowie öffentlichen Diskurses um die Funktionsweisen der Psychiatrie auf. Die Verbindungslinien dieser Diskurse laufen dabei zum einen auf eine kritische Betrachtung der Psychiatrie als gesellschaftliches Mittel sozialer Kontrolle und zum anderen auf eine kritische Überarbeitung der klinischen Standards zu. Ausgehend von den Ergebnissen soziologischer Studien, der intellektuellen Sprengkraft der Anti-Psychiatrie-Bewegung und dem zunehmenden Engagement von Psychiatrie-Betroffenen v.a. in den USA, England und Italien wurde die Psychiatrie schließlich auch in der BRD zur Zeit von KUCKUCKSNEST reformiert. Die in dem Film dargestellten Organisationsweisen psychiatrischer Kliniken als einschließende Anstalten wurden bereits als nicht mehr tragbar beurteilt. Es galt die Anstalten abzuschaffen und eine reformierte sozialpsychiatrische Versorgung zu etablieren.

Kritik der Anstaltslogik und Reformpsychiatrie

DIE ANSTALT

Die Umbruchphase zwischen Anstaltspsychiatrie und Reformpsychiatrie wurde im Spielfilm nach KUCKUCKSNEST bis etwa Mitte der 80er Jahre im Wesentlichen außerhalb des Mainstream-Kinos bearbeitet. Während KUCKUCKSNEST ausschließlich auf den Widerspruch zwischen kontrollierender, psychiatrischer Institution und Freiheitsrechten des Individuums abzielt und zu diesem Zwecke den klinischen Diskurs aus der Handlungslogik suspendiert, thematisieren Filme wie UNERREICHBAR NAH (Schweden 1976), DIE ANSTALT (BRD 1978), KOPFSTAND (Österreich 1981) oder NOBODY'S CHILD (USA 1986) Widersprüche zwischen sozialwissenschaftlich fassbaren gesellschaftlichen Funktionen der Psychiatrie und klinischen Modellen.

UNERREICHBAR NAH kritisiert traditionelle psychiatrische Behandlungsmethoden durch eine sensible Studie der Beziehung zwischen einer Psychiatrieschwester, einer Psychologin und einem mutistischen Patienten. KOPFSTAND formuliert ein explizites Plädoyer für das sozialpsychiatrische Modell Franco Basaglias als Alternative zu den schrecklichen Zuständen der An-

staltspsychiatrie, und *NOBODY'S CHILD* (Fernsehtitel: SPERRT MICH NICHT AUS!) zeigt die authentische Geschichte Marie Balters, die nach 20-jähriger stationärer Psychiatrisierung ein Institut für psychisch Kranke gründete (zum Thema Langzeitpsychiatrisierung vgl. auch *DAS GANZE LEBEN*, Schweiz 1982; *DRINNEN UND DRAUSSEN*, BRD 1983; *SHE'S BEEN AWAY*, England 1989).

Am konturiertersten auf die Widersprüche zwischen klinischem und sozialwissenschaftlichen Diskurs ausgerichtet ist *DIE ANSTALT*: Der Film greift explizit das Rosenhan-Experiment auf, um zu zeigen, dass die Anstaltslogik auch der reformierten Psychiatrie inhärent, und das heißt, mit keinem klinischen Argument zu überwinden sei.

DIE ANSTALT: Zu sehen ist die junge Psychologiestudentin Anna, die sich, inspiriert vom Rosenhan-Experiment, in eine psychiatrische Klinik einweisen lässt. Die Klinik wird von einem traditionell biologistisch denkenden Chefarzt geleitet, doch eine Gruppe kritischer AssistenzärztInnen, die in Annas Forschungsprojekt eingeweiht sind, versucht sozialpsychiatrische Reformen durchzusetzen; mit Hilfe von Annas Experiment soll dabei die Herrschaftslogik der traditionellen biologistischen Psychiatrie verifiziert werden. Nach dramatischen Auseinandersetzungen zwischen den AssistenzärztInnen und dem Klinikchef gelingt es schließlich, Mitspracherechte der PatientInnen zu etablieren, doch an den Zuständen des Stationsalltags ändert sich trotzdem nichts Wesentliches. Die Klinik bleibt in neuer Fassade dieselbe Anstalt, und Anna resümiert im Schlussmonolog: „Die Anstalt, deren Insassen wir sind, schuf sich neue Nahrung.“

Wegen des pessimistischen Filmschlusses wurde der Regisseur Hans-Rüdiger Minow in der Presse befragt, welche Alternativen er zur etablierten psychiatrischen Versorgung vorschlagen würde. Minow sprach sich für eine „Auflösung der Anstalten“ aus und verwies auf „Integrationsmodelle der italienischen Reformpsychiatrie“ (Saarbrückener Zeitung, 9.4.1979). Im Austausch mit dem damaligen Mitdirektor der Psychiatrischen Klinik in Hannover, Erich Wulff, und mit Hilfe von Feldrecherchen entwickelte Minow *DIE ANSTALT* dabei zu einem Film, in dem es nicht um „künstlerische Ausbeutung des Wahnsinns“ oder um eine „Sensation des Irrsinns“ (ebd.) gehen sollte, sondern um die Machtverhältnisse der stationären Psychiatrie.

Während die psychiatrischen Anstalten im Zuge der Psychiatriereform aufgelöst, verkleinert bzw. neu gestaltet wurden, sie in der Form, wie in *KUCKUCKSNEST* oder *SHOCK CORRIDOR* gezeigt, nicht mehr existieren und die institutionelle Logik sozialer Kontrolle ihren Platz maßgeblich in der Sozialpsychiatrie wiederfindet (vgl. Quindel 2004), hat die Anstalt im Spielfilm trotzdem überlebt – als ästhetischer Code. In Bezug auf die Sozialpsychiatrie und die reformierte stationäre Psychiatrie (obligatorisch kurze Aufenthaltsdauer zur medikamentösen Einstellung und Krisenintervention mit anschließender ambulanter ärztlicher, sozialpsychiatrischer oder psychotherapeutischer Nachsorge) wurde die dezidiert institutionskritische Tradition des Psychiatriefilms bis auf ansatzweise Ausnahmen (vgl. *ANGEL BABY*, 1995, vgl. Kap. 6.5) dagegen nicht fortgesetzt – zumindest nicht im Mainstream-Kino (vgl. *ELLING*, Norwegen 2001), bzw. -Fernsehen. Stattdessen hat die Psychiatrie nun auch Eingang in das Genre der TV-Krankenhaus-Serien gefunden (*WONDERLAND*², USA, Start 2000; *DIE ANSTALT. ZURÜCK INS LEBEN*³, BRD,

2 Channel 7, ABC, Regie: Peter Berg; vgl. Eichenbrenner 2000a.

Start 2002), in denen es weniger um die institutionellen Mechanismen der Psychiatrisierung, sondern um Inszenierungen eines ‚ganz normalen‘ (TV-) Krankenhausbetriebs der besonderen Art geht. DIE ANSTALT sei nach ihrem Start dabei von Psychiatrie-Erfahrenen und Angehörigen im Website-Forum des Senders dabei überwiegend als „Schwachsinn“ kritisiert worden, während die Bayerische Anti Stigma Aktion (BASTA) in der Fernsehserie dagegen im wesentlichen „durchaus nutzbares Potential (gesehen habe), um die schwierige Thematik seelischer Erkrankungen mehr ins Bewusstsein von Otto-Normalverbraucher zu bringen“ (Kestler 2003). Aufgrund mangelnder Einschalt-Quoten wurde die Sendung dann nach drei Monaten vorzeitig aus dem Programm genommen. Trotz dieses Misserfolges bleibt es jedoch interessant, dass die DIE ANSTALT explizit unter dem fachlichen Anspruch der Aufklärung über psychische Erkrankungen und einer so verstandenen Destigmatisierung der Betroffenen konzipiert wurde. Zum Zwecke der Normalisierung psychischer Krankheit wurde die Psychiatrie in eines der populärsten Fernseh-Formate implementiert. Was ist das Charakteristikum dieses Formates, und welches Bild wird dadurch von der Psychiatrie induziert?

In Krankenhausserien stellt der Handlungsort stets einen kontinuierlichen sozialen Raum in der Weise dar, dass „durch ein sowohl serientypisches wie genrespezifisches Arsenal an dramaturgischen und narrativen Gestaltungsmitteln“ ein spezifisches „Soziotop [...] ins Bild gesetzt wird“ (Rosenstein 1998, S.29). Diese Soziotope der Krankenhaus-Serien sind dabei wie in anderen „Sozialserien“ (vgl. Prugger 1994) wesentlich durch ihre Alltagsnähe, das heißt, durch die Darstellung einer „für die Zuschauer potentiell erfahrbaren Wirklichkeit“ (ebd. S.186) geprägt. Die Psychiatrie, bzw. das Leben in der Psychiatrie, wird durch ihre Einbettung in das Genre der Krankenhaus-Serie somit zur ‚normalen‘ sozialen Erfahrungsmöglichkeit.

Jenseits dieser medialen Normalisierungen der Psychiatrie bleibt im Spielfilm jedoch auch das ‚klassische‘ Bild der einschließenden Anstalt bzw. das Bild eines Ortes für den definitiven sozialen Ausnahmezustand – nun als filmischer Code – virulent.

Die Anstalt als filmischer Code

Auch nach ihrem realen Ende ist die psychiatrische Anstalt im Spielfilm zu sehen – allerdings weitgehend ohne stringente Darstellung einer gesellschaftlich vermittelten institutionellen Logik. Die Anstalt ist ein filmischer Code geworden, der in der Regel nichts mehr mit Psychiatriekritik zu tun hat, sondern zur Erzeugung von Spannungsmomenten für ganz unterschiedliche Handlungskontexte eingesetzt wird. Zentrale Elemente dieses Anstalts-Codes können zum einen Zitate aus KUCKUCKSNEST wie der gefängnisgleiche Charakter der Klinik, dramatische Fluchtszenen, der triste Aufenthaltsraum, stereotypische Tagesabläufe, erniedrigende Befragungstechniken, Zwangsmedikation oder ärztlich angeordnete Körperverletzungen sein. Zum anderen kann die Anstalt als ein sozial abgeschlossenes und damit hochfunktionales Brennglas für gesellschaftlich etablierte Wirklichkeitsdefinitionen oder im Gegenteil auch als Mittel zur Konstruktion von alternativen normativen Systemen, weltfernen Residuen entgrenzter Subjektivität oder bizzaren Mikrokosmen mit ungewöhnlichen sozialen Erfahrungsmöglichkeiten verwendet werden.

Besonders offensichtlich und auch klischeehaft wird der Anstalts-Code beispielsweise in Filmen eingesetzt, in denen menschengleiche Außerirdische bzw. Zeitreisende (RANTES, Argentinien 1986; 12 MONKEYS, USA 1995; K-PAX, USA 2001) oder Menschen, die mit solchen in Kontakt sind (TERMINATOR II JUDGEMENT DAY USA 1991, AKTE X: DIE ENTFÜHRUNG, USA 1995), für verrückt gehalten werden und in die Psychiatrie kommen. Eine unrealistische Darstellung der Psychiatrie stört hier wenig, da die Rahmenhandlungen vollständig im Bereich der Fiktion angesiedelt sind. Genauso wenig stört die unrealistische Darstellung psychiatrischer Kliniken auch im B-Movie. Die Darstellung einer grausamen Anstaltspsychiatrie und simplifizierende KUCKUCKSNEST-Zitate geben hier beispielsweise einen sehr brauchbaren Handlungshintergrund für Actionfilme (vgl. THE OTHER SIDE OF HELL; CHATTAHOOCHEE, USA 1989) oder Gerichtsfilme (vgl. INCIDENT AT BALTIMORE, USA 1991) ab. Eine weitere Möglichkeit, die ‚böse Psychiatrie‘ auch im Mainstream-Kino verwenden zu können, ohne sich mit der mittlerweile diskursiv etablierten Diskreditierungsthese auseinandersetzen zu müssen, ist die, keine gefängnisgleiche Psychiatrie darzustellen, sondern die Psychiatrie gleich im Gefängnis zu platzieren (vgl. INSTINKT, USA 1997). Die Institution Psychiatrie kann hier der Institution Gefängnis untergeordnet werden, und eine realitätsverzerrende, klischeehafte Darstellung von Haftbedingungen erweckt tendenziell weniger Widerspruch als die Denunziation der Psychiatrie.

Die Wurzeln des Anstalts-Codes gehen auf prominente Filme wie SNAKE PIT, SHOCK CORRIDOR oder KUCKUCKSNEST zurück. Während in SNAKE PIT menschenunwürdige Zustände US-amerikanischer psychiatrischer Anstalten vor 1950 im Kontrast zu beziehungsorientierten, psychoanalytischen Behandlungsmethoden dargestellt werden, gehen SHOCK CORRIDOR und KUCKUCKSNEST in ihrer Kritik der Anstaltsbedingungen noch einen Schritt weiter: Sie verzichten vollständig auf die Idee einer ‚besseren‘ Psychiatrie, indem sie den klinischen Diskurs weitgehend suspendieren und die institutionellen Zusammenhänge dadurch verstärkt fokussieren. Die Psychiatrie wird hier ausschließlich durch die Anstaltslogik gekennzeichnet und dabei primär als ein Ort der Unterdrückung sowie psychophysischen Beschädigung erfasst. Während KUCKUCKSNEST und SHOCK CORRIDOR den Charakter der Anstaltsbedingungen in direkter Verbindung mit stringenten Handlungsabläufen differenziert und vordergründig entwickeln, können Filme nach KUCKUCKSNEST nun auf einen filmästhetisch etablierten Anstalts-Code zurückgreifen, der keiner aufwändigen Erklärung mehr bedarf. In erster Linie induziert der Anstalts-Code dabei das Bild einer ‚bösen Psychiatrie‘, der es nach Möglichkeit zu entkommen gilt.

Im Unterschied zu dem Klischee der ‚bösen Psychiatrie‘ gibt es im Spielfilm aber auch das Bild einer ‚guten Psychiatrie‘, welche den ProtagonistInnen außergewöhnliche Hilfen in existenziellen Krisen bietet. Besonderes Kennzeichen ist dabei die Darstellung der Psychiatrie als vermittelnde Instanz von ‚guten‘ moralischen Entscheidungen, die zu ‚Heilung‘, Lebensqualität und Freiheit führen.

4.2 Psychiatrie als Ort der moralischen Entscheidung

In Spielfilmen, die Psychiatrie im Gegensatz zu KUCKUCKSNEST oder SHOCK CORRIDOR positiv darstellen, werden die ProtagonistInnen nicht zugrunde gerichtet, sondern auf den rechten Weg gebracht. Im dramaturgischen Zentrum dieser Psychiatriefilme stehen persönliche Entwicklungsprozesse, die in Form von moralischen Reifungsprozessen inszeniert werden. Gegenstand dieser Filme ist dabei weniger die Anstaltslogik, sondern in erster Linie die psychische Innenseite der ProtagonistInnen.

In Wirklichkeit sind Anstaltslogik und Psyche aufs Engste miteinander verbunden: *Erving Goffman* (vgl. 1973; S.125-167) prägte dafür den Begriff der „moralischen Karriere“ und erklärte, dass sich diese „und darüber hinaus jedes Selbst [...] im Rahmen eines institutionellen Systems“ entwickle (ebd., S.166). Während Goffman diesen Begriff der „moralischen Karriere“ in Bezug auf das Selbsterleben von PsychiatriepatientInnen aber sehr kritisch verwendete – er sprach von einer „selbstentfremdende(n) moralischen Knechtschaft, die wahrscheinlich für die geistige Verwirrung mancher Insassen verantwortlich“ sei (ebd., S.367) – sind in den nachfolgenden Filmen psychische Entwicklungen zu sehen, die den ProtagonistInnen nicht weniger, sondern mehr Freiheit ermöglichen. Untersucht werden drei US-amerikanische Filme, jeweils aus den 60er, 70er und späten 90er Jahren:

- DAVID UND LISA (USA 1962, Regie: Frank Perry)
- ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN (USA 1977, Regie: Anthony Page)
- GIRL INTERRUPTED (USA 1999, Regie: James Mangold)

Das Movens der hier dargestellten positiven ‚Krankheitsverläufe‘ sind moralisch bedeutsame Entscheidungen, und die professionellen RollenträgerInnen der Psychiatrie verhelfen den PatientInnen zu diesen Entscheidungen, indem sie mit ihnen in moralische Dispute treten. Die Psychiatrie leuchtet das Innere der Subjekte aus, findet dort gewissermaßen ihre ‚Fehler‘ und stellt durch spezifische Beziehungserfahrungen korrigierende Hilfsmittel zur Verfügung. Die Psychiatrie wird hier zur rettenden Instanz, indem sie als Lehrmeisterin einer sittlichen Vernunft auftritt.

Die Psychiatrie als Ort der moralischen Initiation

DAVID UND LISA

Einer der frühesten und prominentesten Filme, in dem die Psychiatrie als ein guter Ort der moralischen Reifung inszeniert wird, ist der in Venedig mit dem Preis für das beste Erstlingswerk ausgezeichnete DAVID UND LISA (USA 1962, Regie: Frank Perry) (Neuproduktion unter demselben Titel: USA 1998). Im Zentrum des Films steht die Liebesgeschichte zweier junger Menschen:

Zum Plot: David und Lisa sind junge Erwachsene, fast noch Jugendliche. Sie leben in einer luxuriösen privaten Nervenklinik zusammen mit anderen jugendlichen PatientInnen und einfühlsamem medizinischem Personal. Im

Vorspann sehen wir, wie in so vielen Psychriefilmen, ein Auto, das auf die Klinik zufährt, die sich in einem stattlichen englischen Schloss befindet. Aus dem Auto tritt ein junger, sehr elegant gekleideter Mann. Es ist David. Er betritt die Klinik, begegnet Lisa, einer wild erscheinenden jungen Frau mit irrem Blick, und im Anschluss daran wird sogleich seine seelische Krankheit vorgeführt. Als ihn jemand versehentlich am Ärmel berührt, ist er zutiefst verängstigt, und beinahe verstört äußert er: „Eine Berührung kann tödlich sein!“ David wird von seinen Eltern gebracht – dem sympathischen Klinikdirektor Dr. Swinford erklären, dass sie „diese merkwürdige Angst nicht verschuldet“ hätten. In den Einzelgesprächen zwischen David und Dr. Swinford wird bald Lisa das Thema sein – aber auf eine stark rationalisierende Art. „Das Einzige, was mich an ihr interessiert, ist ihr Krankheitsfall“, behauptet David. Lisa ist psychotisch und spricht nur in geheimnisvollen Reimen. David nähert sich der scheuen Lisa auf kindliche Weise, indem er beginnt, mit ihr in einer Indianer-Geheimsprache zu sprechen. Lisa ist davon sehr angetan, und im Gegenzug lässt sich David von ihr sogar vorsichtig berühren. Während David und Lisa auf diese kindlich zärtliche Weise Kontakt pflegen, werden zwischen den Liebesszenen mehrmals messerscharfe intellektuelle Dispute zwischen David und Swinford gezeigt. David greift auf scharfsinnige Weise Swinfords „Expertenwissen“ sowie die gängigen psychologischen Lehrmeinungen an, und der Psychiater kontert stets in väterlich strenger Weise, indem er seinen Patienten ermahnt, sich seinen Gefühlen stellen zu müssen, um erwachsen werden zu können. Die Therapiesitzungen bei Swinford und seine Liebe zu Lisa ermöglichen David schließlich, sich gegen seine Eltern zu behaupten. Die Eltern projizieren ihre narzisstischen Größenvorstellungen auf den Sohn; in Folge seines ungewohnten Widerstandes gegen ihre Ansprüche bestimmen sie nun, dass er die Klinik verlassen muss. Doch David lässt sich nicht unterkriegen und läuft von zuhause weg, um Swinford und Lisa zu besuchen. Danach geben die Eltern nach und stimmen einem fortgesetzten Klinikaufenthalt zu. Zum Höhepunkt kommt der Film im Zuge des ersten Konflikts zwischen David und Lisa: Nachdem sich David von Lisa beim Musizieren gestört fühlt, läuft diese gekränkt aus der Klinik weg. David und Swinford finden sie nach einer dramatischen Suche dann im Museum bei Statuen, die Lisa sehr liebt, wie aus einer vorhergehenden Szene bekannt ist. David und Swinford finden eine Lisa, die nun nicht mehr in Reimen spricht und einen sichtbar aufgeschlosseneren Eindruck macht. Die ZuschauerIn kann hier einer finalen Heilung beiwohnen. Lisa spricht normal, David nimmt ohne neurotische Angst Lisas Hand, und während das Liebespaar in den Abspann spaziert, sind zum Schluss nur noch beider Hände im close up shot zu sehen.

DAVID UND LISA zeigt eine Psychiatrie, die den Rahmen für eine Liebesgeschichte abgibt, in der sich zwei verwirrte, verängstigte junge Menschen zu ihren Gefühlen bekennen und dadurch den Mut fassen, erwachsen zu werden. Dabei gleicht die Klinik einem Luxushotel sowie einer antiken Akademie mit allen erdenklichen Ressourcen zur sinnlichen und geistigen Stimulation junger Leute. Der Direktor dieser Klinik ist eine herausfordernde, aber auch warmherzige Person, welche gleichermaßen fachliche Kompetenz sowie Verständnis für die Bedürfnisse der jungen PatientInnen ausstrahlt. Durch die Auseinandersetzung mit dieser väterlichen Figur sowie durch die Liebe seiner Mitpatientin Lisa reift der Protagonist David vom kindlichen Pseudo-

Dandy zum verantwortungsbewussten jungen Mann, und die Psychiatrie ist gewissermaßen der Ort seiner Initiation.

DAVID UND LISA kann als Parteinahme gegen die Diskriminierung psychisch Kranker verstanden werden – zum einen, weil der Film zwei PsychiatriepatientInnen als sympathische ProtagonistInnen einer Liebesgeschichte darstellt, deren Gefühlslogik transparent zu machen versucht und den Film mit einem Happy End schließt – zum anderen, weil die PsychiatriepatientInnen in einem moralisch besseren Licht erscheinen als bestimmte RepräsentantInnen der ‚normalen‘ Welt:

- Davids Eltern werden in einer Weise dargestellt, wie man sie in Lehrbüchern zum Zusammenhang von elterlichem Verhalten und kindlicher Neurose nachlesen könnte. Sie sind egozentrisch, haben keinerlei Verständnis für ihren Sohn und verfolgen in Beziehung zu ihm nur ihre eigenen Interessen.
- Während eines Ausflugs werden die PatientInnen von PassantInnen in boshafter Manier als Verrückte verlacht. Dabei werden die PassantInnen als „die Normalen, die plötzlich kränker wirken als diese Kranken (dargestellt), nämlich hysterisch, gefühllos und oberflächlich“ (de Haas, Annelise, 1962, Broschüre zum Film).

DAVID UND LISA basiert auf einem Kurzroman des Psychiaters Isaac Rubin. „Sein Modell war die Wirklichkeit“, konstatiert de Haas (ebd.). Im Pressepiegel wird in Bezug auf den Film diese Interpretation jedoch nicht geteilt.

„Was er (der Regisseur, A.d.V.) anbietet, sind allenfalls halbe Wahrheiten, ist Kolportage mit ein bißchen Vulgär-Freudianismus versetzt.“ (Uwe Nettelbeck; Die Zeit, 21.8.1964) „Märchenwelt und klinischer Befund sind hier auf ungute Weise vermengt.“ (Frankfurter Allgemeine Zeitung, 10.10.1964)

An klinischen Standards gemessen, ist DAVID UND LISA in keinsten Weise stichhaltig. Doch dieses Kriterium ist, wie schon im letzten Kapitel erläutert, nicht ohne Weiteres geeignet, um die Güte eines Psychriefilms beurteilen zu können. DAVID UND LISA zeigt, wie in der FAZ formuliert, eine Märchenwelt: Das Märchen spielt in der Psychiatrie und die psychiatrische Klinik stellt einen Ort heilsamer Metamorphose dar. Der Wahnsinn wird dabei wie ein böser Spuk, der durch die liebevolle Berührung zweier junger Menschen sowie einen Mentor in ärztlicher Gestalt zum Verschwinden gebracht werden kann, romantisiert.

Das Motiv des Wahnsinns als eine psychische Störung, die (a.) im geschützten Raum der psychiatrischen Klinik (b.) durch eine psychische Metamorphose (c.) junger ProtagonistInnen überwunden wird, ist beliebt. In DAVID UND LISA wird diese Metamorphose in zauberhafter Weise durch die Liebe zweier PatientInnen, wohlwollende ärztliche Gespräche und musische Kreativität befördert. Von der „Wirklichkeit“ (de Haas, a.a.O.) psychischen Leidens wird dabei trotz der Verwendung bizarrer Symptome jedoch höchstens ein Hauch vermittelt.

„Härter“ zur Sache geht es dagegen in dem sehr bekannten Psychriefilm ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN (USA, 1977). Hier kann die ZuschauerIn Abgründe psychischen Leidens und eine nicht so ganz zauberhafte Heilung in filmästhetisch sehr eindrucksvoller Weise erleben.

Das bürgerliche, autonome Subjekt der Psychiatrie

ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN

Abgesehen von Polanskis *REPULSION* (1964) und ansatzweise Hitchcocks *MARNIE* (1964) dürfte *ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN* (USA 1977, Regie: Anthony Page) der erste Film sein, in dem zusätzlich zur Narration auch auf der bildästhetischen Ebene eine Innenansicht des Wahnsinns vermittelt wird. In frühen Filmen wird der Wahnsinn zwar auch schon bildästhetisch bearbeitet – beispielsweise im legendären *DAS CABINETT DES DR. CALIGARI* (1919) – aber dies entweder in Form einer expressionistischen Gestaltung des gesamten Settings, so dass der Wahnsinn gewissermaßen von außen inszeniert wird, oder lediglich durch die surrealistische Darstellung von Träumen (z.B. *GEHEIMNISSE EINER SEELE*, 1926; *SPELLBOUND*, 1945). In *ROSENGARTEN* kann die ZuschauerIn jedoch von innen die bizarre, schreckliche Wahnwelt der Protagonistin Deborah erleben. Durch die Darstellung von Halluzinationen und durch visuelle Verfremdungseffekte wird eine beunruhigende, unheimliche Wirklichkeit in Szene gesetzt. Mit Kameraeinstellungen, Schnitt, Farben, Helligkeit sowie starken Kontrasten wird den Sehgewohnheiten der ZuschauerIn widersprochen, und durch Stimmengewirr, Schreie oder dissonante Musik werden die Innenansichten der Psychose auch auditiv entwickelt.

ROSENGARTEN erzählt die Geschichte einer 16-jährigen Jugendlichen, die an psychotischen Schüben und selbstverletzendem Verhalten leidet. Nach einem Selbstmordversuch wird sie stationär eingewiesen und als schizophren diagnostiziert. Der Film basiert auf einem Bericht, den Joanne Greenberg 1964 unter dem Pseudonym Hanna Green veröffentlicht hat (vgl. Stuttgarter Zeitung, 1.12.1978). Mit Hilfe der üblichen Methoden stationärer psychiatrischer Behandlung der 50er bzw. 60er Jahre in einer gut ausgestatteten US-amerikanischen Privatklinik (Psychoanalyse, Gesprächstherapie, kreative Beschäftigung, Fixierung in Kältepackungen bei psychotischen Schüben) gelingt es der Protagonistin, sich schrittweise dem Bann quälender Fantasmen zu entziehen und sich emotional zu stabilisieren. Der Film endet insofern mit einem Happy End, als Deborah die Welt realitätsbezogener Empfindungen betreten kann und der Schluss offen bleibt.

Zu Beginn sehen wir wie in *DAVID UND LISA* oder auch in *KUCKUCKS-NEST* eine Autofahrt. Im Wagen sitzt Deborah mit ihren Eltern. Die Musik ist bedrohlich, und die erste Einstellung, in der Deborah zu sehen ist, zeigt sie schweigend im Rückspiegel. Die Fahrt endet vor einem alten, stattlichen Haus in gepflegter Gartenlandschaft: die Klinik. „Die Ärzte werden ihr helfen“, sagt die Mutter zum Vater, und die ZuschauerIn wird durch die erste Halluzination von Deborah verwirrt: Stimmengewirr und Perry. Perry, so wird die ZuschauerIn nach und nach erfahren, ist eine Figur aus Deborahs Fantasiewelt – die Welt der Yrie, welche Deborah nicht verraten darf – andernfalls wird sie von Perry bestraft. Die Szenen muten mystisch an. Doch Deborahs Krankheit wird im Film sehr bald rational erklärt:

„Ich glaube, dass es mir gelingen kann, Ihrer Tochter den Wunsch zu nehmen, krank zu sein, aber sie findet noch nichts, was ihr besser gefällt.“ (Dr. Fried zu Deborahs Eltern)

Deborahs Behandlung zielt, den Worten ihrer behandelnden Ärztin Dr. Fried nach, auf eine Entscheidung ab: eine Entscheidung gegen den Wahn und für die Realität. Dr. Fried bemüht sich gleich im ersten Gespräch um Deborahs Compliance: „Ihre Krankheit ist ein Faktum“, erklärt sie der Patientin, und Deborah erzählt schließlich von einem Trauma, das als Grund ihrer Erkrankung gilt. Während ihrer frühen Kindheit wurde Deborah an der Blase operiert, und die Ärzte belogen sie darüber, dass der Eingriff sehr schmerzhaft werde. „Diese dummen Menschen. Wann hören sie auf, Kinder zu belügen?“, kommentiert Fried Deborahs Erinnerung. Diese mitfühlende Geste der Ärztin bringt den strafenden Perry auf den Plan. Er ermahnt Deborah, sich Fried un-



Abb. 18: Deborah und Perry

bedingt zu verweigern, und im weiteren Verlauf des Films kommt Perry immer wieder in schrecklichen Halluzinationen vor. Deborah ist dabei als Opfer wilder Rituale zu sehen, in denen sie sich selbst verletzen muss; korrespondierend zu dieser Wahnwelt schneidet bzw. brennt sich Deborah auch mehrmals real. Trotzdem beginnt Deborah, in den Therapiesitzungen von Perry zu erzählen – um den Preis der grausamen, wiederkehrenden Halluzinationen – und unermüdlich versucht Fried Deborah den Weg ans Licht zu zeigen:

„Die Angst des Menschen ist nicht größer als seine Kraft. ... Der Hass ist nicht größer als die Liebe.“ (Dr. Fried)

In ihren Schüben wird Deborah fixiert und mit Kältepackungen beruhigt. Deborah verbringt Monate – vielleicht auch Jahre – in der Klinik, freundet sich mit manchen Mitpatientinnen an und spricht regelmäßig mit Fried sowie mit einer freundlichen Krankenschwester. Immer wieder fällt Deborah in psychotische Schübe, brennt sich mit Zigaretten, leidet unter immer strengeren Strafen Perrys; gleichzeitig kann sie in stabilen Phasen immer mehr aus sich herausgehen und selbstbewusster werden. Ihr innerseelisches Schwanken zwischen halluzinatorischer Hölle und Realität wird dabei dramaturgisch unterstützt, indem gute und böse Seiten des Klinikalltags dargestellt werden: Es gibt einerseits die gute Krankenschwester, die gute Dr. Fried und die guten Mitpatientinnen und andererseits auch einen bösen Pfleger, welcher die Patientinnen quält und schlägt. In den Gesprächen mit Fried erkennt Deborah nun zunehmend, dass Perry eine Erfindung ihrer eigenen Psyche, also nicht real ist. Dadurch gelingt es Deborah, sich immer besser gegen Perry zu behaupten und im selben Zuge immer mehr Realität zu spüren. Am Ende des Films ist Deborah zunehmend lebensfroher. Zusammen mit ihrer befreundeten Mitpatientin Carla schaut sie in der Schlusszene Jungs beim Baseballspielen zu, traut sich sogar ein wenig mitzuspielen und bespricht mit Carla die Möglich-

keit, nach dem Klinikaufenthalt in eine gemeinsame Wohnung zu ziehen. Deborah steht emotional zwar noch auf etwas wackeligen Füßen, aber sie hat ihren Weg in die Freiheit gefunden. Sie weiß jetzt, wie sie sich zu entscheiden hat.

„[...] ein schöner und humaner Film.“ (Ponkie, Abendzeitung, Nr. 30, 1978)

„Ein Film über die Kraft der menschlichen Liebe, über die Fähigkeit des Menschen, Irrwege zu verlassen, der Kälte der Welt standzuhalten, in der Herausforderung zu reifen, sein Leben anzunehmen, es nicht zu verdrängen.“ (Stuttgarter Zeitung, 1.12.1978)

In ROSENGARTEN wird der Wahnsinn als eine moralisch überwindbare Grenze der Freiheit dargestellt. Es geht darum, nicht aufzugeben, für sein seelisches Glück zu kämpfen und den richtigen Weg zu beschreiten. Wahn und Normalität sind dabei klar getrennt, und die Psychiatrie ist ausschließlich Ort einer heilsamen Grenzüberschreitung in Richtung Normalität. Eine ‚psychiatrische Ordnung‘ (vgl. Castel 1979), welche den Wahnsinn mitkonstruiert, wird im Film nicht thematisiert. Kritik an der Psychiatrie kommt nur personenbezogen vor: Neben den hilfreichen Schwestern und der guten Ärztin gibt es wie erwähnt auch einen bösen Pfleger. Das heißt, ebenso wie der Wahnsinn wird auch die Schattenseite der Psychiatrie nur individualisiert vorgestellt, und nur vom Individuum hängt prinzipiell sowie eindeutig der Unterschied zwischen Normalität und Abweichung ab. Von daher setzt ROSENGARTEN in eindrucksvoller Weise ein bürgerliches, idealistisches Bild vom autonomen Subjekt in Szene.

Noch deutlicher wird jenes bürgerliche Ideal des autonomen Subjekts in dem 1999 produzierten und inhaltlich stark an ROSENGARTEN angelehnten Film GIRL INTERRUPTED (deutsche Übersetzung: DURCHGEKNALLT) inszeniert. Auch hier geht es um eine aus wohlhabendem, gutbürgerlichem Elternhaus stammende Jugendliche der US-amerikanischen Gesellschaft in den 60er Jahren, die sich in der Psychiatrie moralisch richtig entscheiden und ihren Weg finden wird.

Die Negation objektiven Wahnsinns durch das Subjekt der Psychiatrie

GIRL INTERRUPTED (DT. TITEL: DURCHGEKNALLT)¹

„Bambi in der Irrenanstalt“: Mit diesem Simmbild leitet die Filmkritikerin Birgit Galle (Die Zeit, 2000, Nr.25) unter dem Titel „Seelentamtam“ ihren Kommentar zu GIRL INTERRUPTED ein. „Bambi“ persifliert zum einen die Inszenierung der großen braunen Augen von Winona Ryder in der Rolle einer jugendlichen Psychiatriepatientin – mit ihren „Rehaugen“ als „sinnlichem Zentrum“ (ebd.) des gesamten Films schaue sie im Anstaltskorridor und dem Zeitgeschehen der US-amerikanischen 60er Jahre herum. Zum anderen verdichtet der Begriff „Bambi“ Galles Kritik des Films als verharmlosende, simplifizierende Inszenierung des Themas ‚Psychiatrie und Gesellschaft‘.

1 Vgl. Fellner 2002.

„Bambi in der Irrenanstalt. In einer Irrenanstalt für Bambis. Es weiß noch nicht, was es hat, aber es hat was. Vielleicht. Jeder hat doch was. Vor allem, wenn er groß und erwachsen werden muss, und erst recht, wenn das Land und die Zeiten so verrückt spielen wie Amerika Ende der Sechziger.“ (Galle, a.a.O.)

Zum Plot: Die 17-jährige Susanna wird nach einer Art Suizidversuch in eine gut ausgestattete psychiatrische Privatklinik eingewiesen. Susanna hat 50 Tabletten Aspirin geschluckt und empfindet das Leben als sinnlos. Nach ihrem Highschool-Abschluss hat sie keine Lust, eine Berufsausbildung oder ein Studium anzutreten. Sie weiß nur, dass sie schreiben möchte. In der Klinik opponiert sie zunächst in intellektueller Weise gegen ihren Arzt Dr. Potts und ihre behandelnde Psychologin Dr. Wick. Susanna wird als Borderline-Persönlichkeit diagnostiziert. Mit Dr. Wick wird sie nun zwei Jahre lang dreimal die Woche therapeutische Gespräche führen und davon nach Aufgabe ihrer Widerstände selbstreflektierend profitieren. Weiterhin spielt ihre Bezugskrankenschwester Valerie eine tragende Rolle. Sie weist Susanna in mütterlich strenger, aber auch warmherzig fürsorglicher Weise in ihre Schranken, um ihr zu vermitteln, dass sie einsehen müsse, Verantwortung für ihr Leben zu übernehmen. Susanna freundet sich während des Klinikaufenthalts schnell mit den anderen Jugendlichen und vor allem mit Lisa an. Lisa ist eine wilde und zugleich scharfsinnige junge Frau mit enormem Sex-Appeal. Lisa ist ein schwerer Fall: Seit sieben Jahren befindet sie sich schon in der Klinik. Zwischendurch reißt sie immer wieder aus, um jedesmal in verahrlostem und psychisch völlig desolatem Zustand in die Klinik zurückzukehren. Die Freundschaft zu Lisa ist für Susanna zunächst aufregend und aufbauend. Nachdem Susanna allerdings erlebt, wie Lisa während einer gemeinsamen Flucht aus der Klinik eine sexuell missbrauchte Ex-Mitpatientin brutal auf ihren Missbrauch anspricht, diese sich anschließend suizidiert, worauf Lisa nur eiskalt die Augenbrauen hochzieht und das Geld der Toten stiehlt, beginnt sich Susanna von Lisa zu distanzieren. Gleichzeitig vertraut sie sich ihrer Bezugsschwester Valerie an und öffnet sich den Gesprächen mit Dr. Wick. Susannas Heilung beginnt nun: Sie wird geistig produktiv, schreibt Tagebuch, distanziert sich vom kindlichen Verhalten ihrer Mitpatientinnen und „benutzt“ die Klinik für ein moralisches Erwachen. Sie begreift immer mehr, auf was es im Leben ankommt. Zum Schluss verlässt sie als „geheilte Borderline-Persönlichkeit“ die Klinik.



Abb. 19: Girl Interrupted

In den Feuilletons und auch in der Fachpresse wurde *GIRL INTERRUPTED* neben wenigen kritischen Stimmen (vgl. Galle a.a.O.; Petz 2000), die den Film als zu klischeehaft, flach und realitätsfern in Frage stellen, überwiegend positiv aufgenommen (vgl. nachfolgend www.columbiatristar.de/filme/durchgeknallt/presse_home.html):

„Ein intimer Film über Wahn und Wirklichkeit“ (Cosmopolitan)
 „Es gelingt dem amerikanischen Kino also wieder einmal bestens, ernste Themen mit Humor, Dramatik und dem nötigen Funken Hoffnung auszustatten“ (Filmecho)

„Ernsthaft inszeniert, hochklassig interpretiert“ (MAX)

„Brillant! Großes Gefühlskino mit tollen Schauspielern!“ (TV 14)

„Bewegendes Psychomelodram“ (Popcorn)

„Winona Ryder ist irre gut“ (Petra)

„Dabei beruht die Intensität des Films auf genau dieser Unmittelbarkeit persönlicher Erfahrung, [...] die sich von der Autorin über die Schauspielerin Winona Ryder [...] auf den Zuschauer überträgt.“ (epd film 6/2000)

GIRL INTERRUPTED war ein sehr erfolgreicher Film: Die ZuschauerInnenzahl war beachtlich, und Angelina Jolie wurde für ihre Rolle als Lisa mit dem Golden Globe sowie dem Oscar für die beste Nebenrolle ausgezeichnet. Die Vorlage zum Film gab das 1993 in den USA originalveröffentlichte, autobiographische Buch von Susanna Kaysen (vgl. 2000). In den USA brachte der Film das Buch erneut auf die Bestsellerlisten.

In ihrem Buch ‚Girl, Interrupted‘ setzt sich Kaysen mit ihren Erfahrungen während eines zweijährigen Psychiatrieaufenthalts in den Jahren 1967/1968 auseinander. Neben Kurzgeschichten verwendet die Autorin auch Krankenblätter und Befundberichte zu ihrem damaligen Fall, um die „unmenschliche Routine der Psychiatrie“ (Kaysen 2000, Klappentext) transparent zu machen. Programmatisch erläutert sie zu Beginn des Buches eine „Topographie der parallelen Welten“:

„Die Leute fragen: Wie bist du da reingekommen? Was sie eigentlich wissen wollen, ist, ob sie möglicherweise auch da drin landen werden. [...] Ich kann nur sagen: Es ist leicht. Und es ist ebenso leicht, in eine parallele Welt hineinzugleiten. Es gibt so viele davon: die Welten der Geisteskranken, der Kriminellen, der Verkrüppelten, der Sterbenden, vielleicht auch der Toten. Jene Welten existieren neben dieser Welt und sind ihr ähnlich, sind aber nicht in ihr. [...] In der parallelen Welt sind die physikalischen Gesetze außer Kraft gesetzt. [...] Auch die Zeit ist anders. Sie kann im Kreis laufen, rückwärts fließen und von jetzt auf später springen. Die Anordnung der Moleküle an sich ist fließend: Tische können Uhren sein, Gesichter Blumen. [...] Ein weiteres Kennzeichen der parallelen Welt ist, dass sie zwar von dieser Seite aus unsichtbar ist, dass man aber, wenn man einmal drinnen ist, die Welt, aus der man gekommen ist, mühelos sehen kann. [...] Jedes Fenster auf Alcatraz hat Ausblick auf San Francisco.“ (Kaysen 2000, S.9-11)

Die Regie zu GIRL INTERRUPTED führte der renommierte Regisseur James Mangold, der in der filmischen Umsetzung des Buches eine dezidiert gesellschaftstheoretische Aussage intendiert.

„Verrückt ist ein Wort, mit dem jeder etwas anfangen kann. Dazu laden wir mit unserem Film ein: zu der Idee, dass jeder verrückt ist, dass die Konsequenzen aber weitgehend davon abhängen, als wie verrückt man von der Gesellschaft eingestuft wird. [...] Verrückt wird gemessen daran, wie sehr wir uns dem unterordnen, was die Gesellschaft von uns erwartet, [...] wie sehr wir bereit sind, uns auf die Regeln einzulassen.“ (Mangold zit. n. Petz 2000)

Schauen wir uns GIRL INTERRUPTED genauer an, um beurteilen zu können, in welcher Weise Mangold seinen gesellschaftstheoretischen Anspruch einlöst.

Seelische Wirren in verrückten Zeiten

GIRL INTERRUPTED beginnt mit leiser und sanft einsetzender Folkmusik, während die Kamera langsam von einem vergitterten Fenster zu Susannas Gesicht wandert. Draußen ist die Morgendämmerung zu sehen. Langsam wendet sich Susanna Lisa zu – deren Gesicht nur von einer Träne bewegt ist. Lisas Kopf liegt in Susannas Schoß, und Susanna streichelt ihre Wange. Ein anderes Mädchen weint hörbar. Vor diesem szenischen Hintergrund setzt Susannas erster Innermonolog ein:

„Haben Sie schon mal einen Traum mit dem Leben verwechselt? Oder etwas gestohlen, obwohl Sie genug Geld dafür gehabt hätten? Waren Sie schon einmal richtig niedergeschlagen? Hatten Sie schon einmal das Gefühl, der Zug, in dem Sie sitzen, fährt, obwohl er steht? Vielleicht war ich wirklich nur etwas durchgeknallt. Vielleicht lag es an den Sechzigern. Vielleicht war ich aber einfach nur eine Frau, die ein paar Aussetzer hatte.“

Harter Schnitt: Notaufnahme, Sirenen kreischen, ein Ärzteteam arbeitet an Susanna. Susanna hat eine starke Dosis Aspirin vermutlich mit Alkohol zu sich genommen. Susanna redet wirr. In der nächsten Einstellung ist sie wieder klar bei Sinnen und im großbürgerlich gediegenen Sprechzimmer eines mit ihren Eltern befreundeten Arztes zu sehen. Die ZuschauerIn sieht hier einen Psychiater, wie er aus vielen Psychriefilmen bekannt ist – einen ignorant, herrschaftlich und unsympathisch wirkenden Mann, der die Rede der Patientin mit plumper Rationalität zu widerlegen versucht, während er überhaupt keine Ahnung vom Empfinden seines Gegenübers hat. Er fordert von Susanna eine Erklärung für ihre wirren Reden zum Zeitpunkt der Einlieferung in die Notaufnahme. Susanna kontert:

„Was denn erklären? Einem Arzt erklären, dass die Gesetze der Physik vorübergehend außer Kraft gesetzt sein können? Dass etwas nach oben fliegt und nicht runter kommt? Erklären, dass die Zeit auf einmal rückwärts und vorwärts laufen kann?“

Der Arzt empfiehlt einen psychiatrischen Aufenthalt; er habe Susannas Eltern schon informiert. Susanna fährt daraufhin ohne Abschied von den Eltern mit einem Taxi alleine zur Klinik. Im Radio läuft „Downtown“.

In einer kurzen Retrospektive wird nun gezeigt, dass Susanna von einem mit ihren Eltern befreundeten Professor belästigt wurde. Sie hatten miteinander geschlafen und Susanna beendete die verlogene Beziehung gegen sein übergriffiges Drängen. In der nächsten Szene erfährt die ZuschauerIn im formalen Aufnahmegespräch, dass Susanna die einzige Schülerin ihrer Klasse sei, die nicht studieren wolle. Der Taxifahrer – ein langhaariger, bärtiger Typ – spricht Susanna an. Im Radio laufen jetzt die Rolling Stones.

Taxifahrer: Was hast du angestellt?
Susanna: Wie bitte?
Taxifahrer: Ja, du siehst ganz normal aus.
Susanna: Ich bin traurig.
Taxifahrer: Tja, alle sind traurig.

- Susanna: Ich sehe Dinge.
 Taxifahrer: Meinst du wie auf einem Trip?
 Susanna: Sozusagen.
 Taxifahrer: Tja, dann müssten die auch John Lennon einsperren.
 Susanna: Ich bin nicht John Lennon.
 Taxifahrer: Du solltest hier nicht überwintern.

Susanna wird als eine sensible, nachdenkliche und mit ihren Lebensumständen unzufriedene Jugendliche eingeführt. Die Einweisung in eine psychiatrische Klinik wird der ZuschauerIn als mindestens so verrückt wie ihr im Prinzip ungefährlicher Suizidversuch oder ihre seltsame Rede von aufgehobenen Naturgesetzen vorgeführt. Ihre Äußerungen im ärztlichen Gespräch klingen mehr nach jugendlicher Poesie als nach Wahn. Susannas scheinbare Verrücktheit wird dabei in ein Verhältnis mit erheblichen Zumutungen von Seiten der Erwachsenen gesetzt. Der mit ihrem Vater befreundete Arzt hat keinerlei Einfühlungsvermögen, ein Freund ihrer Eltern will Susanna zu einem Verhältnis überreden, ohne Abschied wird sie in eine Klinik abgeschoben. Susanna wird als einsame Teenagerin in einer spießigen und verlogenen Erwachsenenwelt vorgestellt. Nur der Taxifahrer, der Susanna in den Einleitungssequenzen zur Klinik fährt, nimmt sie ernst. Er geht davon aus, dass man etwas angestellt haben muss, wenn man in eine psychiatrische Klinik gefahren wird. Er befindet Susanna auf den ersten Blick als normal. Susannas Aussage, dass sie Dinge sehe, beeindruckt ihn überhaupt nicht. Ihm ist diese Art des Erlebens vertraut und erklärbar. „Wie auf einem Trip?“, fragt er ganz entspannt. Als Susanna bejaht, relativiert er ihre scheinbare Verrücktheit damit, dass dann eine der damals populärsten Personen des öffentlichen Lebens, nämlich John Lennon, auch eingesperrt werden müsste. Diese Perspektive des Taxifahrers führt explizit die Frage nach dem gesellschaftlichen Verhältnis von Normalität und Abweichung ein. In den sechziger Jahren, so das heute etablierte Bild von dieser Zeit, wurde die westliche Welt auf den Kopf gestellt: gesellschaftlich, kulturell, politisch. „Vielleicht lag es an den Sechzigern“, fragt Susanna programmatisch zu Beginn des Filmes – d.h. ihre seelischen Verwirrungen erscheinen in einem möglichen kausalen Zusammenhang mit einer spezifischen Außenwelt. Dieses Motiv einer Korrespondenz von verrückter Welt und verrückter Psyche wird den Film bis zum Ende begleiten – inwieweit der Film aus jenem Motiv gesellschaftstheoretische Aussagen generiert, bleibt Gegenstand der weiteren Analyse.

Diskursive Verbindungen zwischen klinischem Mikrokosmos und politischem Makrokosmos

Susanna wird in die Klinik aufgenommen. Die freundliche und auch resolut erscheinende Stationsschwester Valerie (Whoopie Goldberg) zeigt ihr die Station, erklärt den Stationsalltag und spricht nebenbei einige andere Patientinnen an. Der ZuschauerIn wird hier das soziale Klima der Station vorgestellt. Man sieht eine abgeschlossene Welt, in der große Mädchen wie in einer Art bizzarem und überdimensioniertem Kindergarten leben. Die Musik vermittelt Aufbruchsstimmung. Valerie wirkt wie eine sorgende Mutter. Die jugendlichen Patientinnen wirken dabei wirklich verrückt: springen wie kleine Kinder rum, schauen ängstlich aus Zimmertüren, halten Puppen im Arm und erzählen wirres Zeug. Durch das Fenster kann Susanna sehen, wie eine

aggressive junge Frau im Pelzmantel aus einem Polizeiauto steigt: Lisa. Sie wird von einem Polizisten auf die Station geführt. Lisa ist aggressiv, blickt dämonisch, die anderen haben Angst vor ihr. Lisa wird in Einzelgewahrsam gebracht.

Schnitt: Susanna sitzt abends im Aufenthaltsraum vor dem Fernseher – wie alle Patientinnen muss auch sie ein Schlafmittel einnehmen. Benommen von dem Medikament erinnert sie sich, wie sie beim Schulabschlussfest eingeschlafen ist und nicht aufstand, als sie zur Zeugnisüberreichung aufgerufen wurde. Am nächsten Morgen erinnert sie sich an ihren Freund Tobi – einen energischen, sympathischen jungen Mann, der von einer realen gesellschaftlichen Verrücktheit betroffen ist: Tobi droht der Vietnamkrieg. Susannas Überlegungen von poetischen Selbstmordfantasien findet er „dämlich“, und wütend erzählt er von seiner Angst, nach Vietnam eingezogen zu werden.



Abb. 20: Lisa

„Was soll das, weil ich mich nicht umbringen will, findest du das ungeil? [...] Susanna, die Welt ist verdammt beschissen. Alles klar? Sie ist so beschissen, dass ich, wenn irgend so ein Zombie von der Einberufungsbehörde mein Geburtsdatum ziehen wird - sterben werde.“

Tobi wird einberufen – aber er widersetzt sich der Einberufung und möchte mit Susanna nach Kanada fliehen. Er will mit ihr dort eine Hütte im Wald bauen und ein gemeinsames Leben führen. Für ihn ist klar, dass Susanna auch fliehen möchte. Als sie während eines Besuchs in der Klinik für den Spaziergang zur Cafeteria das Haus verlassen, fordert Tobi Susanna auf: „Geh einfach weiter, mein Wagen steht gleich dort drüben.“ Susanna will nicht zum Wagen mitkommen. Sie will wissen, was er vorhat.

Tobi: Wir fahren nach Kanada. Susanna, du bist nicht verrückt. Ok? Du musst nicht hierbleiben.

Susanna: Du weißt, dass ich vorhatte, mich umzubringen.

Tobi: Du hast ein paar Aspirin geschluckt. Du hast ...

Susanna: Es waren drei Päckchen Aspirin.

Tobi: Und deswegen klauen die dir ein Jahr deines Lebens. Das ist Blödsinn. Ok? Die machen dich fertig. Jetzt komm schon. Die Zeiten ändern sich. Woher wissen die zum Teufel, was normal ist.

Susanna: Ich habe hier Freundinnen.

Tobi: Wen? Diese Mädchen? Diese Hühner? Susanna, die fressen die Weintrauben von der Tapete. Die sind irre.

Susanna: Nein. Wenn die es sind, bin ich es auch.

[...]

Tobi: Du willst doch auch weg, oder nicht?

Susanna: Ich will auch weg, aber nicht mit dir.

Susanna will also bei ihren Freundinnen in der Klinik bleiben und trennt sich dafür von ihrem Freund. Tobi wird den Rest des Films keine Rolle mehr spielen. Die Sequenz vor Tobis Wagen zitiert eine Szene aus *FRANCES* (USA 1982, vgl. Kap. 4.5), in der die psychiatrisierte Protagonistin mit ihrem Freund flieht, aber wenig später dann aufgrund psychischer Abhängigkeit zu ihrer Mutter und schließlich wieder in die Psychiatrie zurückkehren wird, um dort endgültig unterzugehen. Gemessen am Vergleich mit der Zitatvorlage ist die beschriebene Szene aus *GIRL INTERRUPTED* zwar nur ein Abklatsch, da keine narrativ bedeutsame Beziehungsdynamik entfaltet wird, aber der Figur Tobi kommt dabei trotzdem eine wichtige Funktion zu. Tobi repräsentiert die reale Auseinandersetzung mit einer widerständigen Außenwelt. Er kämpft um sein Überleben und flieht vor dem Vietnamkrieg. Durch die Trennung von Tobi wird dabei Susannas Entscheidung für eine Innenwelt, d.h. für ihre scheinbare Verrücktheit, eindrucksvoll in Szene gesetzt. Doch die Außenwelt ist aus dem Klinikleben nicht vollständig verbannt. Über den Fernseher dringt sie in den Stationsalltag. Immer wieder wird die ZuschauerIn über Fernsehsendungen daran erinnert, dass auch die Außenwelt verrückt ist: schwachsinnige Soaps als Modell familiärer Normalität, Auswahl der Einberufungen nach Vietnam durch öffentliches Auslesen von Geburtsdaten, die Ermordung von JFK, die Ermordung von Martin Luther King.

„Wir leben in einer Zeit des Zweifels. Wir glauben, dass wir uns nicht mehr auf die Institutionen, denen wir einst vertraut haben, verlassen können. Wir sind wohlhabend, aber ...“ (Fernseh-Kommentator in einer Nachrichtensendung über eine Demonstration)

Immer wieder wird in *GIRL INTERRUPTED* die Frage nach Normalität und Abweichung, nach dem, was verrückt sei, als eine nicht entscheidbare Frage inszeniert. Sind die Patientinnen in ihrer stationären Enklave verrückt? Sind Susannas Eltern und deren Freunde verrückt? Sind die Ärzte und Psychologen verrückt? Ist das klinische System verrückt? Ist Susanna verrückt? Oder ist sie vielleicht deshalb verrückt, weil sie meint, verrückt zu sein, und nicht wahrhaben will, dass sie ganz normal ist? Oder ist einfach die ganze Welt verrückt?

Politisch-gesellschaftliche Bedingungen und psychische Irritation werden in ein Verhältnis gesetzt – und so wird das auch in der Rezeption des Filmes gesehen:

„Dabei erweist sich das Klima der amerikanischen sechziger Jahre als idealer Nährboden für solche emotionalen Schwankungen, mit all den psychischen Unsicherheiten, die der Mord an John F. Kennedy und die Wirren des Vietnamkrieges für das kollektive Bewusstsein bedeuteten.“ (Sterneborg 2000b, S.30)

Eine wichtige Frage ist hierbei, in welches Verhältnis die gesellschaftlichen Bedingungen mit der psychischen Befindlichkeit bzw. mit der Darstellung individueller Verrücktheit gesetzt werden. Welche ästhetischen Antworten gibt der Film auf die Frage nach dem Verhältnis von Gesellschaft, psychiatrischer Institution und Individuum?

Am deutlichsten und ästhetisch sehr gelungen wird die Nahtstelle zwischen verrückter Innenwelt der Klinik und verrückter gesellschaftlicher Außenwelt in folgender Sequenz zum Ausdruck gebracht: Susannas Mitpatientin

Daisy wird entlassen – in eine eigene Wohnung, die ihr (missbrauchender) Vater besorgt hat. Das ist offensichtlich verrückt, weil der ZuschauerIn mehrmals schon klar gemacht wurde, dass Daisy wahrscheinlich am meisten von allen professionelle Hilfe nötig hätte. Sie kann nur heimlich essen, sammelt Hühnchen unter ihrem Bett und wirkt wie eine leblose Puppe. Die Patientinnen sehen Daisys Entlassung vom Fenster aus, eine von ihnen schreit, bricht weinend zusammen und kraftvoller Folkrock (Wilco) setzt ein. Eine Tanztherapeutin redet noch irgendwelchen Unsinn zu der verzweifelten Patientin, und dann beginnt die Kamera durch verschiedene Bilder zu kreisen. Die Einstellungen folgen in kunstvollen Überblendungen aufeinander. Die Musik ist melancholisch, sie erzählt vom Gefühl der Sinnlosigkeit und fordert ironisch zum Widerstand durch scheinbare Anpassung an die Sinnlosigkeit auf. Wir sehen sprießende Zweige hinter einem vergitterten Fenster, eine nachdenkliche Patientin, freundliche Krankenschwestern, die Medikamente und Tee aufs Zimmer bringen. Susanna liegt auf ihrem Bett und schreibt in ihr Tagebuch „The World didn't stop spinning“, Lisa lackiert Polly die Fußnägel, Susanna spricht engagiert in der Therapiesitzung, während Dr. Potts schnarcht, die Patientinnen spielen kreischend mit Rollstühlen auf dem Gang (die Schreie perfekt im Takt der Musik), wieder die Medikamente, Susanna tanzt mit einem Pfleger, Krankenschwestern überreichen eine Geburtstagstorte, die Mädchen lachen, Eltern besuchen ihre Kinder, und schließlich sitzen alle vor dem Fernseher – Patientinnen und Krankenschwestern gemeinsam. Alle schauen ernst und gebannt auf den Bildschirm: Martin Luther King wurde ermordet. Während der letzten Strophe von Wilcos besinnlichem Song über gesellschaftlich produzierte Sinnlosigkeit wird der Anfang des Fernsehberichts eingeblendet. Die subjektiven und objektiven Welten verschmelzen.

„How to fight loneliness. Smile all the time. Shine you teeth til meaningless. Sharpen them with lies. [...] You laugh at every joke. Drag your blanket blindly. Fill your heart with smoke. [...] That's how you fight it. Just smile all the time. [...]“
(Wilco: ‚How to fight loneliness‘)

„Heute Abend wurde Martin Luther King junior in Tennessee ermordet. ... Gestern Abend sagte er: ‚Ich weiß, was nun geschehen wird. Uns stehen schwierige Tage bevor. Aber für mich spielt das eigentlich keine Rolle mehr, denn ich habe auf dem Gipfel des Berges gestanden, und es macht mir nichts aus.‘“
(Fernsehbericht)

Während Fernsehbericht und Song fährt die Kamera durch die Runde der gebannten Zuschauerinnen. Im Hintergrund kann man durch vergitterte Fenster ins Freie sehen. Alle blicken stumm und betroffen. In der Mimik der Patientinnen und der Schwestern ist kein Unterschied feststellbar. Über dem Fernsehgerät hängt ein psychedelisches Bild mit einem Peace-Zeichen und dem Spruch „Come together“. In der nächsten Szene, gleich nachdem die Musik abgeklungen ist, kommt dann Susannas Freund und sagt ihr als Erstes, dass er „nächste Woche rübergeschickt“ wird (nach Vietnam).

Die Außenwelt ist mindestens so verrückt, wie es Individuen nur vielleicht sein können – so die ästhetische Aussage. Diese Aussage muss erläutert werden, weil sie im Prinzip falsch ist, und die im Anschluss durchgeführte Kritik an *GIRL INTERRUPTED* soll genau auf diese Aussage abzielen. Die

Verrücktheit einer Außenwelt ist ein anderer Gegenstand auf einer anderen Betrachtungsebene als ein verrücktes Individuum, und ein Vergleich kann semantisch gesehen so gar nicht zulässig sein. Doch genau die genannte Aussage bzw. jener Vergleich wird in *GIRL INTERRUPTED* hergestellt. Der Begriff des Wahnsinns wird ästhetisch hinsichtlich zweier unterschiedlicher Referenzebenen – nämlich Psyche und gesellschaftliche Verhältnisse – parallelisiert. Subjektive und objektive Welten werden damit aus ihrem Verhältnis gelöst und miteinander verschmolzen. In dieser Verschmelzung subjektiver und objektiver Welten kann die Frage nach Normalität und Abweichung nicht sinnvoll gestellt werden, weil kein Kriterium hinsichtlich einer möglichen Antwort mehr denkbar ist. Das Verhältnis von Normalität und Abweichung wird entgegen seinem expliziten Anspruch in *GIRL INTERRUPTED* nicht dekonstruiert, sondern mit Hilfe narrativer und bildästhetischer Mittel negiert.

Die Negation des Unterschieds zwischen Normalität und Abweichung wird allerdings im gesamten Film nicht stringent durchgehalten. So wie der Film in Form der ästhetischen Verschmelzung von Innenwelt und Außenwelt bemüht ist, die Grenze zwischen Normalität und Abweichung zu dekonstruieren, so baut er in anderer Weise immer wieder genau diese Grenze auf: Zum einen werden Susannas Mitpatientinnen immer wieder klar als von der Normalität abweichend dargestellt – und zwar mit Hilfe psychopathologischer Kategorien. Durch die Darstellung von offensichtlichem Leidensdruck in Zusammenhang mit bekannten Bildern klinischer Verhaltensauffälligkeiten wird explizit klargelegt, dass es trotz verrückter Welt auch so etwas wie psychische Krankheiten gibt. Georgina ist eine „pathologische Lügnerin“, Polly hat sich als Kind aus psychischer Not heraus selbst verbrannt und leidet seitdem unter ihrem entstelltem Gesicht, Janet ist magersüchtig, Daisy hat ebenfalls eine Essstörung, wird von ihrem Vater sexuell missbraucht und suizidiert sich schließlich – und Lisa lebt seit sieben Jahren in der Klinik, sie ist emotional verhärtet, ohne Skrupel und ohne Hoffnung. Zum anderen fungieren Dr. Wick und die Stationsschwester Valerie als Instanzen eines unverrückbaren Realitätsprinzips. Sie werden Susanna helfen, den Weg der psychischen Reifung zu finden. Doch an dieser Stelle soll zuerst Susannas Beziehung zu Lisa, zu einer Figur der moralischen Finsternis, genauer untersucht werden.

Lisa und Susannas moralische Entscheidung im Außen

Anstatt mit ihrem Freund wegzugehen, wendet sich Susanna immer mehr Lisa zu. Lisa ist dramaturgisch gesehen Susannas Gegenspielerin. In klassischer Weise wird Lisa im Zuge der narrativen Klimax zur diabolischen Gestalt auf der anderen Seite des Lichts der Ratio und der sittlichen Ethik werden. Doch zunächst wird Lisa als eine zwar nicht sympathische, aber sehr attraktive Rebellin in die Handlung eingeführt. Im Unterschied zu den anderen Patientinnen, welche eher wie Mädchen als wie junge Frauen wirken, hat Lisa Sex-Appeal. Und Lisa ist offen aggressiv. Sie lässt sich nie etwas gefallen und wehrt sich mit aller physischen Kraft gegen jede Einschränkung ihrer Willensfreiheit. Alle – bis auf Valerie, Dr. Potts und Dr. Wick – haben vor Lisa mächtigen Respekt. Sogar von einer Krankenschwester bekommt sie sofort und unaufgefordert Feuer, wenn sie sich eine Zigarette in den Mund steckt. Lisa wird von der Polizei in die Klinik gebracht. Selbstbewusst, mit erhobenem Haupt und lässigem Pelzmantel, läuft sie auf der Station ein. Kaum wieder auf der Station angelangt, schlägt sie einen Pfleger nieder, will wissen,

wo ihre beste Freundin Jamie ist und erfährt, dass sich diese umgebracht hat. Lisa ist rasend vor Wut. Nur mit Hilfe von Medikation und drei Pflegern kann sie beruhigt werden.

Am nächsten Morgen spricht Lisa im Aufenthaltsraum Susanna an und klärt sie erst mal über die Charaktere ihres Arztes Dr. Potts und ihrer Psychologin Dr. Wick auf. Dr. Potts sei ein „Glatzkopftherapeut mit einem kleinen Schwanz“ und Dr. Wick habe einen „Sex-Tic“. Lisa trägt in dieser Szene ein T-Shirt mit der Aufschrift „US Air Force“. Immer wieder wird sich Lisa Susanna als erfahrene Orientierungshelferin anbieten und ihre Vorstellung von den Zusammenhängen der Psychiatrisierung erklären. Lisa zeigt Susanna beispielsweise, wie man ungeliebte Tabletten unter der Zunge versteckt. Wie auch in anderen Psychriefilmen (ROSENGARTEN, THE OTHER SIDE OF HELL, 12 MONKEYS) sehen wir hier die Figur einer Mitpatientin, welche, ähnlich der klassischen Figur des Begleiters in Dantes Inferno, der Protagonistin zu begreifen hilft. Mit diesem Stilmittel wird stets das Bild einer infernalischen, geheimnisvollen Psychiatrie unterstützt. Lisa ist allerdings eine trügerische Begleiterin, wie sich später herausstellen wird. Sie wird sich zur offensichtlichen Gestalt einer Dämonin verändern, von der sich Susanna abwenden muss, um den Weg der sittlichen Reife betreten zu können. Doch bis zu dieser Klimax wird Lisa in aufklärender Funktion bleiben.

Lisa: Tja, darum geht es ja bei der ganzen Therapiererei. ... Das ist eine verfluchte Industrie. Du legst dich hin, verrätst deine Geheimnisse und wirst gerettet. Tatah! Tja, umso mehr du verrätst, umso mehr denken sie daran, dich wieder von der Angel zu lassen.

Susanna: Aber wenn du gar keine Geheimnisse hast?

Lisa: Dann kriegst du lebenslänglich - so wie ich.

Nachdem Dr. Potts in einem Familiengespräch Susanna und ihren Eltern, welche wie in DAVID UND LISA nur mit ihren eigenen Bedürfnissen beschäftigt sind, die Diagnose „Borderline-Persönlichkeit“ eröffnet, klärt wiederum Lisa Susanna anschließend auf:

Lisa: Na, wie lautet deine Diagnose? Was hat er zu Mom und Pa gesagt?

Susanna: Ich hab 'ne Borderline-Persönlichkeit.

Lisa: Das hat nichts zu bedeuten.

In diesem Gespräch fordert Lisa Susanna auf, nachts einem geheimen Treffen im Kreise der Patientinnen beizuwohnen: Wie vergnügte Mädchen spielen sie zuerst in der Kegelbahn und dringen anschließend in Dr. Wicks Büro ein. Sie lesen sich (begleitet von getragener, ernsthaftem Folksound) gegenseitig ihre Krankenblätter vor – machen sich ein wenig darüber lustig und sind sich über die Unsinnigkeit der klinischen Argumentationen einig.

Susanna: „Borderline-Persönlichkeitsstörung! Labil, was Selbstwahrnehmung, Beziehungen und Stimmungen angeht. Ungewissheit hinsichtlich der eigenen Ziele, selbsterstörerische Aktivitäten, die zu schweren Schädigungen führen können: etwa leichtfertige Sexualkontakte. Mehrmals wurden soziale Unangepasstheit und allgemeine pessimistische Gefühlsgrundlage

festgestellt.‘

Passt wie gespuckt!

Lisa: Passt auf jeden wie gespuckt.

Susanna: Welche Art von Sex ist nicht leichtfertig?!

Janet: Die meinen promiskuitiv.

Susanna: Ich bin nicht promiskuitiv. Das bin ich nicht. (fröhliche Musik und Schnitt zur nächsten Szene)

In der nächsten Szene spazieren die Freundinnen auf dem Weg zu einem Eiscafe vergnügt durch den Schnee – begleitet von Susannas ‚tiefschürfendem‘ Innermonolog.

„In einem Schneesturm mit uns Eis essen gehen! Da fragt man sich doch, wer hier verrückt ist.“

Die Szene im Eiscafe erinnert wiederum an eine Szene aus DAVID UND LISA, die dazu dient, ein Bild darüber zu vermitteln, dass „die Normalen“ auch „die Verrückten“ sein können: Susanna trifft in dem Eiscafe auf die Ehefrau des Professors, welcher sie sexuell bedrängt hat. Diese beschimpft Susanna – als ob der Betrug ihres Mannes Susannas Schuld gewesen wäre. Lisa verteidigt Susanna. Die Freundschaft zwischen Susanna und Lisa wird immer stärker. Nach einer nächtlichen Party und der Verführung eines Pflegers auf dem Stationsgang gibt es ein ernstes Gespräch mit Dr. Wick, und Susanna wird von Lisa für eine Weile getrennt. Susanna vermisst und idealisiert Lisa in dieser Zeit. Deutlich bringt sie das in einem Streit mit Valerie zum Ausdruck. Susanna brüllt:

Susanna: Wo ist Lisa? Wo zum Teufel ist Lisa?

Valerie: Was ist bloß los? Kommst du ohne sie nicht klar?

Susanna: Ihr verbannt Lisa, weil sie Polly vorgesungen hat. ... Dieses verdammte Land ist eine faschistische Scheiß-Folterkammer.

Lisa und Susanna opponieren weiter, sie fliehen gemeinsam aus der Klinik. Per Anhalter fahren sie zu der mittlerweile aus der Klinik entlassenen Daisy. Daisy wohnt alleine in einem Apartment, das ihr Vater für sie besorgt hat. Regelmäßig bringt dieser ihr immer noch Hühnchen und – so wird durch Lisas rücksichtsloses Nachfragen deutlich – missbraucht sie. Am nächsten Morgen ist Daisy tot: Sie hat sich im Bad erhängt. Susanna ist schockiert. Lisa bleibt völlig cool, stiehlt der toten Daisy noch Geld aus der Bademanteltasche und geht. Susanna lässt sich von Dr. Potts in die Klinik zurückbringen. Lisa kommt erst nach Wochen zurück – wie immer mit der Polizei. Sie wirkt völlig zerstört. Susanna ist durch das tragische Erlebnis von Daisys Suizid mittlerweile geläutert. Sie hat sich bei Valerie ausgeweint und hat begonnen einzusehen, dass ihr bisheriges Verhalten kindisch war. Ihre Entlassung steht in Aussicht. Vorsichtig nähert sie sich Lisa. Lisa ist wie schon oft im Isolierzimmer. Durch ein kleines Fenster blicken sich Susanna und Lisa in die Augen. Lisa ist trotz angegriffenem Zustand cool. Ihre Stimme klingt mechanisch. Ihr Blick wirkt beängstigend. Susanna teilt Lisa mit, dass sie entlassen wird. Während Susannas letzter Nacht in der Klinik kommt es zwischen Lisa und Susanna zu einem Showdown wie im klassischen Drama. Susanna wird sich nun endgültig von Lisa abgrenzen –

sich nun endgültig von Lisa abgrenzen – wie von einem bösen Geist, wie von einem bösen Alter Ego. Die Patientinnen sind wieder zu einem geheimen Treffen im Keller versammelt. Lisa liest den anderen aus Susannas Tagebuch vor. Es ist demütigend für alle Beteiligten. Lisa ist wütend auf Susanna.

Susanna: Verflucht, was tust du da, Lisa?

Lisa: Ich spiele die Böse, Baby. So wie du es willst. Ich will dir all das geben, was du willst.

Susanna: Das ist nicht wahr.

Lisa: Du wolltest deine Akte, ich habe dir deine Akte besorgt. Du wolltest hier raus, ich hab' dich rausgeholt. Du brauchtest Geld, ich hab dir welches organisiert. Ich bin nur konsequent, ich hab dir die Wahrheit gesagt und sie nicht in ein Scheiß-Buch geschrieben. Ich sag sie dir ins Gesicht. Daisy hab ich sie auch ins Gesicht gesagt - was sich keiner zu sagen traute, und sie hat sich getötet. Und wieder war ich die Böse - genauso wie du es wolltest.

Susanna: Warum sollte ich so etwas wollen?

Lisa: Weil du dadurch zur Guten wirst, mein Herz. Du wirst zur Guten und kommst wieder hierher, mit deinen lieblichen Rehaugen voller Reue, und die Meute sitzt da, ringt die Hände und gratuliert dir zu deiner verdammten Tapferkeit. Und derweil blase ich drei Typen an der Bushaltestelle einen, weil du das verdammte Geld aus ihrem Morgenmantel hast.

Susanna flieht. Die Musik ist psychedelisch und bedrohlich. Lisa verfolgt sie. Ihre Stimme hallt durch den Keller. Sie schreitet ruhig. Susanna rennt und schreit.

Lisa: Wo willst du hin? Ich rede mit dir. Wo willst du hin? Ich rede mit dir. Susanna! Was ist, magst du mich nicht mehr?

Susanna: Nein! Hör endlich auf! Nein!

Lisa: Weil du frei bist?

Susanna: Lass mich endlich in Ruhe!

Lisa: Du denkst, du bist frei? Ich bin frei! (schreit) Du weißt doch gar nicht, was Freiheit ist!

Susanna: Nein!

Lisa: Ich bin frei. Ich kann atmen. Und du, du wirst an deinem mittelmäßigen Scheiß-Durchschnittsleben ersticken.

Susanna klemmt sich beim Schließen einer Schiebetüre die Hand ein. Ihre Hand blutet. Sie schreit. Lisa steht ihr nun drohend gegenüber. Sie hat eine Spritze wie ein Messer in der Hand.

Lisa: Es gibt zu viele Fallen auf der Welt. Zu viele Fallen, sie sind nicht einfach. Und es gibt zu viele, die gerne in eine Falle stolpern. Ja, sie betteln geradezu darum, Fallen gestellt zu bekommen. Sie kommen ohne Fallen gar nicht durchs Leben. Und dann muss ich mich fragen, wirklich, ich frage mich verdammt oft: Wieso stellt mir niemand eine Falle? Wieso lässt mich nie jemand stolpern? Und reißt die Wahrheit aus mir heraus

und sagt mir, ich bin eine dreckige Hure und meine Eltern wünschten, ich wäre tot.

Susanna: Nein! Weil du jetzt schon tot bist, Lisa. Es interessiert niemanden, ob du stirbst, Lisa, weil du bereits schon tot bist. Dein Herz ist kalt. Deswegen kommst du immer wieder hierher zurück. Du bist nicht frei. Du brauchst diesen Laden, um dich lebendig zu fühlen. Zum Kotzen!

Lisa bricht zusammen, schluchzt und schreit verzweifelt. Susanna setzt sich nieder und blickt Lisa ruhig an.

Susanna: Ein Jahr meines Lebens habe ich verschwendet. Und vielleicht sind das da draußen alles Lügner. Und vielleicht ist die ganze Welt da draußen dämlich. Aber ich möchte lieber dort leben. Ich will lieber in der Welt da draußen sein als hier unten - bei dir.

Susanna hat den existenziellen Kampf gegen Lisa und damit gegen ihre eigene Unvernunft gewonnen. Die Musik wird sanft. Am nächsten Morgen verabschiedet sie sich von Lisa. Lisa liegt fixiert im Bett. Susanna blickt ihr sanft in die Augen und lackiert ihr liebevoll die Fingernägel – mit einem Nagellack, den sie als Abschiedsgeschenk extra von einer anderen Station organisiert hat. Lisa weint.

Lisa: Weißt du, ich bin nicht wirklich tot. (Sanfte Folkmusik setzt ein: Aufbruchsstimmung)

Susanna: Ich weiß.

Lisa: Du wirst mir fehlen, Susanna.

Susanna: Nein, werde ich nicht. Du wirst es hier raus schaffen. Und dann wirst du mich besuchen, Lisa. Ok? (Lisa schluchzt auf)

Lisa: Ja (leise)

Susanna hat Lisa besiegt und sich darüber hinaus auch noch mit ihr versöhnt. Susanna hat es geschafft, sie ist groß und stark geworden. Sie kann die Klinik wie die Beziehung zu Lisa – den Ort ihrer Initiation – selbstbewusst und psychisch befreit verlassen.

Pädagogische Felsen in Susannas Brandung fataler Egozentrik: Schwester Valerie und Dr. Wick

Neben Lisa, welche die andere Seite von Susannas Vernunft repräsentiert, gibt es zwei weitere Schlüsselfiguren ihrer Heilung: Dr. Wick und Valerie. Beide setzen Susanna als Agentinnen des Realitätsprinzips unnachgiebig zu: Dr. Wick mit den Klängen der Ratio und Valerie durch emotionale Standfestigkeit.

Bei Dr. Wick wird Susanna nach der Abkehr von Lisa und auch nach ihrer Entlassung regelmäßige Therapiesitzungen haben. Im Film wird die entscheidende Sitzung in klassischer Tradition des Psychriefilms inszeniert – als ein Disput. Die Sitzung findet nach Susannas nächtlicher Party mit Lisa und dem Pfleger statt – das Maß ist voll. Dr. Wick fügt Susanna einen strengen Hieb der Ratio zu, welcher ihren Trotz noch steigert, der aber auch ihre kommende Heilung vorbereiten soll.

Dr. Wick: Du hast dich mit Lisa angefreundet?

Susanna: Warum, ist das böse?

Dr. Wick: Glaubst du, dass das böse ist?

Susanna: Nein. [...]

Dr. Wick: Malvin sagt, dass du, was deine Krankheit angeht, einige interessante Theorien hast. Du glaubst an ‚mystische Unterströmungen im Leben‘: ‚Treibsand der Schatten‘.

Susanna: [...] Ich habe nur ein Problem mit diesem Krankenhaus hier. Ich will endlich weg.

Dr. Wick: Das kann ich nicht verantworten.

Susanna: Ich habe mich selbst eingewiesen. Dann müsste es doch möglich sein, dass ich mich selbst entlasse.

Dr. Wick: Du hast dich damit in unsere Fürsorge begeben. Wir entscheiden, wann du gehen kannst. ... Du bist noch nicht so weit. Enttäuscht dich das?

Susanna: Da bin ich ambivalent. Das ist übrigens mein neues Lieblingswort.

Dr. Wick: Weißt du, was das bedeutet - ambivalent?

Susanna: Ist mir egal.

Dr. Wick: Wenn das dein neues Lieblingswort ist, dann ...,

Susanna: Es bedeutet, es ist mir egal!

Dr. Wick: Nein, ganz im Gegenteil, Susanna! Ambivalenz deutet auf starke Gefühle hin, die einander widersprechen. Die Vorsilbe ambi bedeutet ‚beides gleichwertig‘. Der Rest ist auch lateinisch und bedeutet ‚Wert‘. Dieser Begriff deutet darauf hin, du schwebst zwischen zwei sich widersprechenden Handlungsmöglichkeiten.

Susanna: Gehe ich oder bleibe ich.

Dr. Wick: Bin ich geistig gesund oder bin ich geisteskrank.

Susanna: Das sind doch keine Handlungsmöglichkeiten.

Dr. Wick: Doch! Möglicherweise schon. Nicht für jeden.

Susanna: Also schön, dann ist es das falsche Wort.

Dr. Wick: Nein, ich finde es perfekt. Quis hic locus, quae regia, quae mundis plaga! Was für eine Welt ist das? Was für ein Königreich? Welche Gestade von welchen Welten? Du musst dich einer sehr wichtigen Frage stellen, Susanna. Entscheidest du dich für oder gegen das Leben? Wie sehr willst du auf deinen Fehlern beharren? Was hast du für Fehler? Sind es Fehler? Wenn du deine Fehler auslebst, wirst du dich für immer in eine Anstalt wie diese einweisen. Schwerwiegende Fragen. Wichtige Entscheidungen. Ich muss schon sagen, es überrascht mich, wie du damit umgehst.

Susanna: War's das dann?

Dr. Wick: Für's erste.

Die nächste Lektion bekommt Susanna von einer weiteren Agentin der Normalität, von einer Person, die durch und durch als bodenständig und in keinsten Weise als verrückt gekennzeichnet wird: von Valerie – die Stationschwester in der dafür wahrscheinlich perfekten Besetzung durch Whoopie Goldberg. Valerie kennt genau den Unterschied zwischen psychischer Störung und normaler Spinnerei. Letzteres attestiert sie Susanna. Valerie erklärt ihr, dass sie schon in staatlichen Anstalten gearbeitet hat und sehen konnte,

wie schlecht es psychisch Kranken gehen kann. Susanna ist für sie ein „verzogenes Gör“, das verrückt spielen will.

Nach der rationalistischen Abreibung bei Dr. Wick bekommt Susanna von Valerie am nächsten Tag noch eine weitere Abkühlung verpasst: Valerie wirft Susanna in eine kalte Badewanne. Dies, weil Susanna sich nach dem Gespräch bei Dr. Wick wütend mit Beruhigungsmitteln betäubt hat und bis zum Mittag apathisch im Bett liegen bleibt.

Susanna: Verflucht, was soll dieser Scheiß? Holen Sie mich aus dieser verdammten Wanne raus.

Valerie: Steig doch selber raus. [...] Hör zu, ich lass mir eine Menge verrückten Scheiß von einer Menge verrückter Leute gefallen. Aber du, du bist nicht verrückt.

Susanna: Was stimmt dann nicht mit mir, he? Was verflucht geistert dann durch meinen Schädel? [...] Wie lautet ihre Diagnose?

Valerie: Du bist ein egoistisches, verwöhntes kleines Ding, was nichts anderes vorhat, als sich selbst verrückt zu machen.

Susanna: Ist das Ihr ärztlicher Befund, he? Ist das das, was Sie in ihren fortgeschrittenen Abendschulkursen für schwarze Wohlfahrtsempfängerinnen gelernt haben? ... Und Sie tun so, als wären Sie Ärztin. Sie stellen Listen auf und verteilen die Pillen. Aber Miss Valerie ist nichts als ein schwarzes Kindermädchen.

Valerie: Und du wirfst dein Leben weg. (Valerie bleibt unbeeindruckt.)

Susannas innerpsychische Wende als Ergebnis moralischer Reflexion

Susanna wird ihr Leben nicht wegwerfen, und so energisch, wie sie erst gegen Valerie trotz, bricht sie später in deren Armen weinend zusammen. Schluchzend gesteht sie ihr, dass ihr „alles so leid tut“. Susannas Initialerlebnis für die Abkehr von ihrer kindischen Spielerei mit der Verrücktheit ist Daisys Suizid. Susanna beginnt an dieser Stelle, ihre Lektion zu lernen. Sie ist schockiert von Lisas Verhalten, als diese Salz in Daisys Wunden streute, indem sie sie schonungslos und demütigend auf den Missbrauch durch ihren Vater ansprach. Und Susanna schämt sich, nichts gegen Lisas Verhalten unternommen zu haben.

Susanna: Ich konnte mich ihr (Lisa, A.d.V.) nicht widersetzen. Ein anständiger Mensch hätte was unternommen - sie zum Schweigen gebracht. Hätte auf Daisy eingeredet. [...]

Valerie: Was hättest du ihr gesagt?

Susanna: Ich weiß es nicht. Dass es mir leid tut. Dass ich keine Ahnung hatte, wie ihr zumute war. Aber ich weiß, wie es ist, wenn du sterben willst. Wenn jedes Licht wehtut. Du willst dich anpassen, aber du scheiterst. Du verletzst dein Äußeres, um in Wahrheit dein Inneres zu töten.

Valerie: Susanna, es ist ja schön, dass du mir das erzählst. Aber du solltest das deinen Ärzten erzählen.

Susanna: Wie soll ich denn jemals gesund werden können, wenn ich nicht einmal meine Krankheit verstehe.

Valerie: Aber du verstehst sie doch. Du hast gerade sehr klar darüber gesprochen, Susanna. Aber ich glaube, du solltest es irgendwie loswerden. Pack es weg! Schreib es in dein Tagebuch. Lass es nur irgendwie verschwinden - damit du dich nicht länger daran wärmen kannst. [...]

Susanna: Es tut mir so leid (schluchzt). Ich war ein Schwein.

Valerie: Ist ja gut. Du solltest hier nicht vor Anker gehen. Verstehst du!?

Susanna: Mhm.

Nun ist Susanna über dem Berg. Sie ändert ihre Einstellung. In der nächsten Szene sieht man Blätter im Morgenlicht, Sonnenstrahlen, die in den Tagesraum fallen, Susanna beim Malen, Schreiben, dazu ist Susannas Innermonolog zu hören, untermalt von harmonischer Musik. Susannas Gedanken überschlagen sich:

„Wenn man nicht bereit ist, etwas zu fühlen, kann einem der Tod wie ein Traum erscheinen. Aber wenn man ihn dann erlebt - den Tod richtig erlebt, ist es ziemlich lächerlich, weiter davon zu träumen. Wenn man erwachsen wird, dann kommt man unweigerlich einmal an einen Punkt, an dem wir uns häuten müssen. Dann verlieren wir die Schale, die uns schützt. Vielleicht war ich wirklich verrückt - man kann seine Krankheit nicht verstehen. Wie kann man so eine Genesung wie meine beschreiben? Verrückt? Gesund? ‚Dämlich‘ ist vielleicht der richtige Begriff dafür. [...] Ich wusste, dass es nur einen Weg in die Welt zurück gab - etwas zu erleben. Ich musste diese Anstalt benutzen. Ich musste reden. Und so ging ich dreimal die Woche zu dieser beeindruckenden, wunderbaren Dr. Wick und ließ sie an jedem meiner Gedanken teilhaben.“ (Susannas Innermonolog)

Susanna hat nun ihre Lektion gelernt. Sie ist vernünftig geworden – in einem Sinne, der mit *Michel Foucault* innerhalb einer „Matrix praktischer Vernunft“ verortet werden kann, die spezielle Techniken umfasst, „welche Menschen gebrauchen, um sich selbst zu verstehen“ (1993, S.26). Foucault erklärt diese als

„Technologien des Selbst, die es dem Einzelnen ermöglichen, aus eigener Kraft oder mit Hilfe anderer eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vorzunehmen, mit dem Ziel, sich so zu verändern, daß er einen gewissen Zustand des Glücks, der Reinheit, der Weisheit, der Vollkommenheit oder der Unsterblichkeit erlangt.“ (Foucault, a.a.O.)

Susanna distanziert sich von ihrem Trotz gegenüber der Weltsicht Erwachsener. Ihrer Entlassung steht nichts mehr im Wege. Susannas Abkehr von der Unvernunft wird schließlich, wie oben beschrieben, im klassischen Showdown gegen Lisa auf die Spitze getrieben, und Susanna verlässt geläutert und zudem noch mit Lisa versöhnt die Klinik. Derselbe Taxifahrer, der sie in die Klinik brachte, fährt sie wieder weg – in die Welt. Der Film endet musikalisch untermalt mit Susannas Schlussmonolog. Im Abspann läuft wie bei der Hinfahrt „Downtown“.

„Offiziell für gesund erklärt - und wieder in die Welt hinausgeschickt. Meine endgültige Diagnose lautete ‚geheilte Borderline-Persönlichkeit‘. Was das bedeutet, weiß ich immer noch nicht. War ich wirklich verrückt? Schon möglich. Aber vielleicht ist auch das Leben verrückt. Verrückt sein bedeutet nicht, zu zerbrechen oder ein dunkles Geheimnis in sich zu tragen. Das sind du und ich in Übertreibensgröße. Wenn du jemals eine Lüge erzählt und es genossen hast, wenn du je deiner Leidenschaft freien Lauf gelassen hast, wenn du dir je gewünscht hast, du könntest für immer ein Kind bleiben. Sie waren nicht perfekt. Aber es waren meine Freundinnen. In den Siebzigern waren die meisten wieder raus und lebten ihr Leben. Einige habe ich wieder getroffen, andere nicht. Doch vergeht kaum ein Tag, an dem mein Herz nicht zu ihnen spricht.“ (Susannas Schlussmonolog)

Zum Anspruch der Gesellschaftskritik in GIRL INTERRUPTED

Der Regisseur James Mangold intendiert mit GIRL INTERRUPTED eine gesellschaftstheoretische Sichtweise auf den Begriff der Verrücktheit, und er beansprucht eine herrschaftskritische Sichtweise des Krankheitsbegriffs. Auch in der Rezeption findet sich der kritische Anspruch wieder, wenn GIRL INTERRUPTED beispielsweise in eine Linie mit EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKS-NEST oder SHOCK CORRIDOR gestellt wird. Der Film handle wie jene beiden Filme auch von „der kaum sichtbaren Linie, die Wahnsinn und Normalität trennt“ (Sterneborg 2000, S.30). Der Wahnsinn erscheint in GIRL INTERRUPTED in zweifacher Weise als ein gesellschaftlich bedingtes Phänomen:

- Der Wahnsinn gilt als Abweichung von der gesellschaftlich definierten Normalität.
- Der Wahnsinn findet nicht nur im Individuum, sondern auch in der Gesellschaft statt (Verunsicherungen in den 60er Jahren, Vietnamkrieg; Ermordung von J.F. Kennedy und M.L. King).

Zwei zentrale Fragen müssen somit an den Film gestellt werden: Eine Frage bezieht sich darauf, wie die „Linie zwischen Wahnsinn und Normalität“ konstruiert wird. Welche Bereiche werden in GIRL INTERRUPTED durch jene Linie geschieden? Und die zweite Frage bezieht sich darauf, welches Bild von den politisch-gesellschaftlichen Prozessen durch die Parallelisierung von verrückter Innen- und Außenwelt entsteht. Welchen Begriff der Gesellschaft vermittelt der Film durch seine spezifische Konstruktion des Begriffs psychischer Störung?

Der Krankheitsbegriff kann in GIRL INTERRUPTED – zunächst schlicht formuliert – als eine reaktionäre Sichtweise zum Begriff der Abweichung beurteilt werden. Die Krankheit wird ganz klar als eine moralische Kategorie inszeniert. „Wenn du deine Fehler auslebst, wirst du dich für immer in eine Anstalt wie diese einweisen.“ So ermahnt Dr. Wick Susanna zur moralischen Umkehr. Die Psychologin bringt die Sichtweise des Filmes zum Begriff psychischer Krankheit hier programmatisch auf den Punkt. Susanna wird als eine junge Frau dargestellt, die sich den Erfordernissen des Erwachsenwerdens nicht beugen will, die unvernünftig wie ein trotziges Kind agiert. Deshalb gerät sie unter psychischen Leidensdruck. Sie läuft dadurch Gefahr, „ihr Leben wegzuerwerfen“ (Valerie) und müsste dann für immer in der Anstalt bleiben (Dr. Wick). Interessant ist an dieser Stelle vor allem die Unterstellung, dass Susanna nicht gegen ihren Willen in die Anstalt eingesperrt würde, sondern

dass sie sich mit ihrem unvernünftigen Verhalten selbst einweisen würde. Es bedarf hier nicht der Aufhebung von Bürgerrechten und des fremdbestimmten Freiheitsentzugs wie beispielsweise in KUCKUCKSNEST, sondern die Protagonistin würde es selbst tun. Die Invasion der psychiatrischen Ordnung wirkt von innen, das heißt, sie ist als integrales Moment sozusagen schon im Subjekt eingebaut. Der Ansatzpunkt für die Unterwerfung ist kein widerständiges Subjekt, sondern ein der psychiatrischen Logik bereits als konform vorausgesetztes. Das Konzept der Elias'schen ‚Selbstzwangsapparatur‘ (vgl. Elias 2001) kommt in GIRL INTERRUPTED anschaulich zur Geltung. Susannas Verhalten demonstriert keine scheinbare und berechnete Anpassung, die dazu dient, das Zwangssystem zu überlisten, denn ihr Verhalten und ihre Aussagen entsprechen auch ihrer Überzeugung – dies ist aus den ästhetischen Aussagen und der narrativen Hinführung zu ihrer Verhaltens- bzw. Einstellungsänderung ableitbar. Bevor Susanna sich verändert, bricht sie bei Valerie reumütig zusammen. Die schnellen Bildfolgen, Überblendungen und die Musik während ihrer Innermonologe erzeugen Aufbruchsstimmung. Es wird bildästhetisch sowie narrativ keinerlei skeptische Distanz zu Susannas moralischen Bekenntnissen hergestellt. Stattdessen wird Susannas Distanzierung von den Mitpatientinnen, welche nun noch kindlicher wirken, inszeniert. Besonders dramatisch wird die moralische Dimension von Susannas Entscheidung zur Normalität im Showdown mit Lisa inszeniert. Die dargestellte Kontroverse zwischen Vernunft und Unvernunft erscheint als ein Kampf zwischen Licht und Finsternis wie im klassischen Drama. Susannas Entscheidung zum vernünftigen, das heißt in diesem Fall auch zum konformen Verhalten ist klar und ungebrochen. Ihr Psychiatrieaufenthalt ist eine gelungene moralische Initiation. Die Linie zwischen Abweichung und Normalität wird durch die Trennung von Vernunft von Unvernunft gezogen – und der Begriff von Vernunft ist bestimmt durch die Rationalität der psychiatrischen Ordnung. Susanna erkennt, dass sie die „Anstalt benutzen“ muss, um in die „Welt zurückzukommen“. Entscheidungs- sowie Handlungsspielraum besteht dabei, den Worten von Dr. Wick folgend, lediglich zwischen den dichotomen Kategorien „geistig gesund“ und „geisteskrank“. Susanna wird demnach zu einem richtigen Subjekt, indem sie sich vom falschen Subjekt, verkörpert in der dämonischen Gestalt Lisas, lossagt. Die Begriffe des psychischen Leidens, der gesellschaftlichen Abweichung und – dazu kontradiktorisch konstruiert – der Freiheit sind in GIRL INTERRUPTED von daher im Sinne bürgerlicher Moralvorstellungen konzipiert.

Einen Begriff der Gesellschaft entwickelt der Film korrespondierend mit den Begriffen der psychischen Störung sowie ihrer Überwindung. Immer wieder wird eine verrückte Außenwelt mit einer verrückten Innenwelt der psychiatrischen Institution und einer verrückten Innenwelt der Subjekte ästhetisch verschmolzen. Der Kampf zwischen Wahnsinn und Vernunft im Sinne einer angestrebten heilsamen Ordnung kristallisiert sich dabei in einem Kampf zwischen Individuen – zwischen Susanna und Lisa. Die Agenten der Vernunft – Dr. Wick und Valerie – helfen Susanna in ihrem Erkenntnisprozess, d.h. in ihrer Entscheidung zur Vernunft. Susanna siegt und versöhnt sich darüber hinaus auch mit Lisa – also mit den Mächten der Unvernunft. Nach ihrer Genesung erscheint im Film die Welt schließlich auch nicht mehr so bedrohlich und ungeordnet. „Vielleicht ist die ganze Welt da draußen dämlich, aber ich möchte lieber in der Welt da draußen sein als hier unten bei dir“, entgegnet Susanna Lisa am Ende ihres Showdowns. Vordergründig wird

die „dämliche Welt“ als eine mörderische (Ermordung von John F. Kennedy und Martin Luther King, Vietnamkrieg) gezeigt. Da die Schrecken der objektiven Welt filmisch aber stets mit subjektiven Irritationen im Mikrokosmos der institutionalisierten Verrücktheit (Psychiatrie) ästhetisch vermengt werden, heben sich die Schrecken der Welt im Zuge von Susannas Genesung auf. Es geht um Susannas Aufgabe, sich von einer individuellen Unvernunft abzugrenzen – und dies geschieht, indem sie sich entscheidet, die objektiv falsche Welt als eine bessere im Vergleich mit einer subjektiv falschen Welt anzunehmen. Das Bild von der Welt wird im Zuge der moralischen Entscheidung eines Individuums geordnet. Das heißt, *GIRL INTERRUPTED* inszeniert einen liberalistischen Begriff der Gesellschaft, da deren Funktionieren substantiell mit individuumszentrierten Kategorien, deren maßgeblichste hier der Begriff vom freien Willen ist, erklärt wird.

Gesellschaftliche Probleme wie Psychiatrisierung oder gar Krieg werden zwar benannt, aber sie bleiben letztendlich harmlos, weil sie korrespondierend mit individuellen, moralischen Problemen inszeniert werden. Und Susannas Probleme erscheinen letztendlich harmlos – obwohl sie es dramatisch mit einer Dämonin wie Lisa aufnimmt – weil ihr Problem kindlicher Trotz, d.h. Unvernunft ist. Einsicht in die Gesetze der Erwachsenenwelt bzw. moralische Besinnung sind die entsprechende Therapie. So harmlos und kindlich wie der BetrachterIn Susannas Verrücktheiten erscheinen, so harmlos erscheint im Film dann letztendlich der objektive gesellschaftliche Wahnsinn. In Bambis offenen, suchenden Augen spiegelt sich eine nicht ganz so schöne, weil eben nicht perfekte Welt wider, und im Prinzip kann die Welt unter diesem Blickwinkel dann auch nicht verrückter sein als Bambis gereifter Blick. Das irritierte Bambi wird zum Schluss ein mutiges Reh – mit Hilfe der Psychiatrie. Der objektive Wahnsinn der Gesellschaft tritt hinter Susannas Genesung zurück.

Die Institution Psychiatrie wird in *GIRL INTERRUPTED* zwar bis zum Wendepunkt der Handlung kritisch in Frage gestellt – Susanna erscheint dort nicht am richtigen Platz – doch letztlich geht sie als Stätte einer nachhaltigen, hochpotenten moralischen Initiation hervor. *GIRL INTERRUPTED* kann als ein vielleicht kritisch gemeinter, aber in seinem Ergebnis wertkonservativer Film interpretiert werden. Der Film zeichnet ein Bild der Relation zwischen Psychiatrie und verrückter Welt in der Art, dass die Psychiatrie eine individuelle und heilende Metamorphose befördert, deren Ergebnis das Erleben einer verrückten Welt im Blick der ZuschauerIn zurücktreten lässt. Das Agens der Heilung wird dabei als eine moralische Entscheidung inszeniert. Befreiung wird als ein Effekt von Anpassung konstruiert, und im Zuge jener Befreiung ordnet sich das ursprüngliche Bild einer verrückten Welt neu. Die Anerkennung eines objektiven Wahnsinns als gesellschaftliche Normalität gilt als Moment einer produktiven, befreienden psychischen Veränderung. Die gesellschaftlichen Widersprüche sind damit im Individuum geglättet, und die verrückte Welt ist gewissermaßen durch die Psychiatrie rehabilitiert.

In *GIRL INTERRUPTED*, *ROSENGARTEN* sowie *DAVID* und *LISA* werden die moralischen Entscheidungen der PatientInnen durch Beziehungserfahrungen mit Krankenschwestern, ÄrztInnen und PsychologInnen katalysiert, die mit der Institution Psychiatrie bruchlos identifiziert erscheinen. Die HelferInnen handeln in diesen Filmen stets konform zur institutionellen Logik der Psychiatrie. Die Psychiatrie erscheint ausschließlich als ein Ort zwischenmenschlicher Hilfe, und im professionellen Handlungsfeld gibt es keine substanziellen

Widersprüche zwischen den Ansprüchen der Institution und den Ansprüchen der PatientInnen. Eine weitere Spielart des Psychiatriefilms ist nun die, dass die Profis gerade dadurch in eine hilfreiche Beziehung zu den PatientInnen treten, indem sie sich gegenüber den Ansprüchen ihrer Institution in erheblichem Maße auch nonkonform verhalten. In Filmen dieser Art kann die Beziehung zwischen HelferInnen und PatientInnen dynamischer entwickelt werden, das heißt, sie gewinnt an dramaturgischer Bedeutung. Filme, die das Beziehungsgeschehen zwischen professionellen HelferInnen und PatientInnen fokussieren, sind deshalb Gegenstand des folgenden Kapitels.

4.3 Psychiatrie als Feld von Beziehung und Wirklichkeit

Während die HelferInnen in den Filmen des vorhergehenden Kapitels ausschließlich rollenkonform arbeiten, treten die PsychologInnen und ÄrztInnen der nachfolgenden Filme auch unabhängig von spezifischen Rollenerwartungen zu den PatientInnen in Beziehung. Dadurch geraten sie in Inter-Rollenkonflikte, handeln mit Rollendistanz und erbringen gerade deshalb die entscheidenden Hilfen für die PatientInnen. Die Turbulenzen dieser inhärent widersprüchlichen Beziehungen zwischen PatientInnen und HelferInnen bilden das zentrale Thema, und in Zusammenhang mit dem konflikthaften Beziehungsgeschehen wird dabei insbesondere auch das Thema unterschiedlicher individueller Wirklichkeitskonstruktionen verhandelt. Untersucht werden folgende drei US-amerikanische Filme aus den 90er Jahren:

- NELL (USA 1994, Michael Apted)
- MR. JONES (USA 1992, Mike Figgis)
- DON JUAN DE MARCO (USA 1994, Jeremy Leven)

In NELL ist eine junge Frau (Jodie Foster) zu sehen, die nach dem Tod ihrer Mutter von einem praktischen Arzt vor dem Zugriff einer unmenschlichen Psychiatrie gerettet wird. MR. JONES ist ein manisch-depressiver Patient (Richard Gere), den seine Psychiaterin durch eine Liebesbeziehung von lebensgefährlichen Höhenflügen auf den Boden der Realität bringt. DON JUAN DE MARCO (Johnny Depp) dekonstruiert die professionellen Sichtweisen eines Psychiaters (Marlon Brando) mit Hilfe der Kraft des Eros. Insbesondere DON JUAN DE MARCO präsentiert hier ein dramatisch sehr eingängig inszeniertes, konstruktivistisches Lehrstück, welches großen Erfolg beim Publikum hatte – so gut wie jede und jeder mag diesen Film. Er soll deshalb am genauesten untersucht werden.

Psychiatriekritik als wertkonservative Zivilisationskritik

NELL

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

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



Nell



Paula zeigt Nell in der Klinik auf Video.



Terry übersetzt Nells Rede vor Gericht.

Abb. 21-23

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

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

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

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

Kollege: Konnten Sie Tests durchführen?

Paula: Nur eine Blutuntersuchung. [...]

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

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

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

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

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

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

Compliance im Rahmen psychiatrischer Definitionsmacht

MR. JONES

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

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

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

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

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

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

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



Abb. 24 : MR JONES

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Psychiatriekritik als konstruktivistisches Lehrstück

DON JUAN DEMARCO

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

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

Erster Zusammenprall der Wirklichkeiten:

Zwei Kontrahenten treten auf die Bühne

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

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

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

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

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

Zweiter Zusammenprall der Wirklichkeiten: Die Kontrahenten werden getrennt

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

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

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

Erste Verschränkung der Wirklichkeiten: Die Kontrahenten kreuzen die Klängen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. M.: Mhm.

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



Don Juan beim Rorschachtest



Dr. Mickler im logischen Disput
Abb. 25-26

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

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

Dr. Mickler als personifizierte Schnittstelle der Wirklichkeiten

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

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

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

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

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

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

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

[...]

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

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

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

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

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

[...]

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

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

Chef: Aber Jack, er ist ein Suizidpatient.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr. Mickler gibt Don Juan traurig die Medikamente.

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

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

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

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

Zur Rationalität von Don Juans Wirklichkeit

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

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

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

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

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



Abb. 27: Anhörung vor dem Richter



Abb. 28-29: Auf der Insel Eros

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

Zum psychiatriekritischen Potenzial von DON JUAN DE MARCO

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

4.4 Psychiatrie als Metapher

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

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

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

ist ein psychiatrisierter junger Schlagzeuger zu sehen, der sich zum Schluss umbringt und zum Lichtwesen wird.

Psychiatrie als Superlativ der Unterdrückung

DOLPHINS

DOLPHINS (BRD, 2000) ist das international vielfach prämierte und in der Presse hochgefeierte Erstlingswerk des jungen Regisseurs Farhad Yawari. Der Film zeigt die Jugendliche Lara mit ihrem Goldfisch – gefangen in einer psychiatrischen Klinik und gedanklich befreit in einer Delphinwelt. Die psychiatrische Klinik gleicht in stilisierter Form einem Gefängnis für politische Häftlinge in einem totalitären Staat.

Die junge Patientin Lara wird von einer sadistischen Oberschwester gequält, der Laras verträumte Art missfällt. Zusammen mit ihren Schergen gleicht sie dem Bild von Nazi-Offizieren, und immer wieder lässt sie Lara ans Bett fesseln. In dieser Hölle gibt es aber auch einen netten Pfleger, der sich Lara zärtlich nähert. Zwischen den beiden existiert eine Seelenverwandtschaft, die sich manchmal auch telepathisch auf die anderen Anstaltsinsassen überträgt, die dann mit Blumen gegen die Türen trommeln. Zum Schluss wird Lara befreit.

So kitschig wie der Film in der Zusammenfassung erscheint, ist er auch durchgehend in seiner ganzen Länge über 45 Minuten: Die Bilder sind prachtvoll in kräftigen und harmonischen Farbarrangements komponiert. Es gibt keine gesprochene Sprache – dafür gut eingesetzte Geräuscheffekte und symphonische Musik von Marcel Barsotti. Den Titelsong lieferte der populäre und politisch absolut korrekte Xavier Naidoo. Der Film präsentiert einen so dermaßen dick aufgetragenen Romantizismus, dass sich zunächst der Gedanke aufdrängen kann, der Film wäre ironisch gemeint. Die Figur der Romantisierung eines freiheitsliebenden und durch die Kraft seiner Imagination unversehrbaren Individuums in den Fängen einer bösen, unterdrückenden Psychiatrie ist narrativ sowie bildästhetisch so sehr überspitzt, dass man meinen könnte, der Film mache genau diese romantische Figur des Psychiatrie-Films zum Gegenstand einer ironischen Kritik.

Ein Blick auf den Pressespiegel zeigt jedoch, dass DOLPHINS nicht wegen einer denkbaren Reflexivität, sondern ungebrochen positiv in Bezug auf sein romantisches Thema rezipiert wird. Der Film gilt als „zärtliches Plädoyer für Toleranz – und das Recht auf eigene Entwicklung“ (www.filmab.de; 26.09.2000), als (nachfolgend: www.dolphins.de) „eine poetische, märchenhafte Erzählung vom Freiheitsdrang eines jungen Mädchens“ (TV Spielfilm), als „eine überwältigende Ode an die Fantasie“ (Blickpunkt Film), als „einer der schönsten Filme des Jahres“ (Bild). Der Filmkritiker *Rainer Gansera* (2000b, S.51) sieht dagegen in DOLPHINS nicht mehr als „klebrige Zuckerwatte“, eine „Ästhetik von Werbespots, [...] die Regressionsfantasien als Freiheitsbilder verkauft.“ *Ilse Eichenbrenner* (2000b, S.59) beurteilt den Film kritisch, kurz und bündig als „die größte Zumutung dieser Saison“.

Die Wucht der Inszenierung von DOLPHINS legt den Gedanken an die Intention einer ironischen Aussage zum dargestellten Thema nahe. Doch das Stilmittel der Ironie lebt vom Effekt der Distanzierung vom dargestellten Gegenstand. Diese Distanz entsteht beim Betrachten von DOLPHINS in keinem Moment, der Film befördert keine ironische Lesart.

Psychiatrie als Bühne grotesker Machtverhältnisse

BUSTER'S BEDROOM

Um das Thema der Toleranz geht es laut Lexikon des internationalen Films auch in dem Film *BUSTER'S BEDROOM* (BRD, 1990) – und zwar um „den Wahn als letzte Zufluchtsmöglichkeit für Humanität und Toleranz“ in Zusammenhang mit „verschlüsselte(n) Ausführungen über Schein und Sein menschlicher Existenz“ (Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998). Die Handlung ist komplex, der Plot lässt sich allerdings kurz zusammenfassen:

Eine Filmstudentin ist auf der Suche nach Material über den legendären Schauspieler Buster Keaton. Ihre Recherche führt sie dabei in eine psychiatrische Luxusklinik, in das „Nirvana-Haus“, wo die PatientInnen alle alte SchauspielerInnen sind. Dort wird sie in komplizierte Beziehungen und Konflikte verwickelt, so dass sie zum Schluss aus der Klinik fliehen muss.

BUSTER'S BEDROOM ist wie ein groteskes Theaterstück inszeniert. Regie führte die bildende Künstlerin und Hochschullehrerin (Kunstakademie Berlin) Rebecca Horn. Ein Blick in eine Dissertation (Fröhlich 2001, S.25-27) über das Werk von Rebecca Horn zeigt, dass die Intention und Aussage von *Buster's Bedroom* eine andere sei, als es im Lexikon des internationalen Films behauptet wird. Rebecca Horn habe sich künstlerisch stark mit der Person Buster Keaton beschäftigt, und *BUSTER'S BEDROOM* könne als ein Höhepunkt dieser Auseinandersetzung mit dem berühmten Schauspieler verstanden werden. Keaton verbrachte in den 20er Jahren zum Zwecke eines Alkoholentzugs tatsächlich eine Zeit in einer psychiatrischen Klinik, die auch wirklich ‚Nirvana-Haus‘ hieß. Thema des Films sei die Identifikation der Protagonistin mit Keaton und ihre Befreiung aus dessen Traumwelt in die Realität. Ohne auf Rebecca Horns Auseinandersetzung mit den Bedeutungsmöglichkeiten einer Keatonschen Traumwelt näher einzugehen, können für die Untersuchung der Funktionen von Psychiatrie und Störungsbegriff folgende Überlegungen festgehalten werden:

Die soziale Welt im *BUSTER'S BEDROOM-Nirvana-Haus* funktioniert in sich widersprüchlich, sie ist von paradoxen und sinnlos anmutenden Interaktionen durchzogen – so wie in einem absurden Drama. Die psychiatrische Klinik stellt einen sozial geregelten und abgegrenzten Mikrokosmos für den grotesken Handlungsablauf dar. In diesem Mikrokosmos herrscht eine eigene Art von Normalität, die durch den Besuch der Studentin durcheinander gebracht wird; zum Zwecke der Anpassung an die Regeln dieses Mikrokosmos wird die Studentin zunehmend in die absurden Beziehungsgefüge verwickelt.

Weshalb eignet sich eine psychiatrische Klinik so gut als Rahmen für ein absurdes Drama? Besonderes Kennzeichen des absurden Dramas ist die Verunsicherung von Normalität durch die Verwendung unauflöslicher Widersprüche an den Handlungsoberflächen. Dadurch wird auf die Frage nach einem tieferen, integrativen Sinn der augenscheinlichen Widersprüche verwiesen. Die Psychiatrie eignet sich dafür nun besonders gut, weil in ihr die Frage nach Schein und Sein sozusagen institutionalisiert ist – in einem theoretischen sowie auch praktischen Sinne. In der Psychiatrie wird Abweichung von der Normalität in einen geregelten sozialen Rahmen überführt, das heißt, Psychiatrie – mit samt ihrer Anstaltslogik und Mitteln der Wirklichkeitsdefi-

dition – ist im Film ein sehr brauchbarer Code für die soziale Organisation abweichender Realitäten. In der Psychiatrie gibt es Machtverhältnisse, mit denen gespielt werden kann, indem man sie beispielsweise auf den Kopf stellt: Nach dem Tod ihres Arztes bestimmen die PatientInnen einen anderen Arzt aus ihren eigenen Reihen, weil sie schließlich „rein symbolisch [...] eine wissenschaftliche Betreuung“ brauchen, damit das Nirvana-Haus weiter bestehen könne. In Filmen wie *BUSTER'S BEDROOM* ist die Psychiatrie in keinsten Weise Gegenstand der Handlung, sondern eine Art Bühne für existentialistische Inszenierungen schwergewichtiger philosophischer Themenkomplexe wie Normativität, Identität und Relativität von Wirklichkeit.

Psychiatrie als Metapher der Innerlichkeit

DER KRIEGER UND DIE KAISERIN

Eine andere metaphorische Verwendung der Psychiatrie sehen wir in dem 2000 produzierten Film des mittlerweile zum Kultregisseur avancierten Tom Tykwer: *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* (BRD 2000). Hier ist die Psychiatrie Metapher für eine Welt der Innerlichkeit und im Handlungsablauf ein Ort der Zuflucht (vgl. auch *STILL CRAZY*, USA 1999).

Der narrative Kern des Films ist die Liebesgeschichte zwischen der Psychiatrie-Krankenschwester Sissi und dem Tankstellenräuber Bodo. Sissi ist als Kind von zwei PatientInnen in einer psychiatrischen Klinik geboren und aufgewachsen und arbeitet dort mittlerweile als Krankenschwester. „Die Anstalt ist weniger eine medizinische Klinik als eine Außenseiter-Kommune“ (Gansera 2000, S.39). Sissi wird als melancholische, vergeistigte Frau charakterisiert, Bodo ist ein arbeitsloser Ex-Soldat, dessen Frau bei einer Tankstellenexplosion ums Leben gekommen ist. Er wird als verschlossener, gewaltbereiter und verstörter Mann charakterisiert. *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* ist „ein typischer Tom Tykwer-Film: Wie immer geht es um Menschen, die sich in der Liebe erlösen müssen“ (Hüttmann 2000).



Abb. 31: Liebesgeflüster in der Gummizelle

Sissi und Bodo begegnen sich das erste Mal, als Sissi von einem Lastwagen überfahren wird und Bodo ihr durch einen Luftröhrenschnitt das Leben rettet. Sissi verliebt sich in Bodo, und sie kämpft hartnäckig um seine Zuneigung. Zunächst weist Bodo sie immer wieder ab, doch schließlich öffnet er sich Sissis Liebe – und es wird ihm dadurch möglich, seine seelische Verhärtung abzustreifen.

Sissi hilft Bodo aus Liebe bei einem Überfall, der schief läuft. Sie fliehen in Sissis Psychiatrie-Zuhause und müssen nach einiger Zeit auch von dort weiterfliehen. Auf der Flucht mit einem Auto kommen sie zum Ort von Bodos Trauma: die Tankstelle, an der seine Frau getötet wurde. Bodo findet zu sich selbst zurück und kann sich erstmals wirklich auf die Beziehung zu Sissi einlassen. Beide fahren an die See und sind frei. Im Abspann läuft romantisch-psychedelische Musik von Portishead.

Thema des Films ist die Begegnung von Innenwelt und Außenwelt. Beide Seiten werden dichotom dargestellt: Sissi repräsentiert die Innenwelt, Bodo repräsentiert die Außenwelt. Durch ihre Liebe können beide den jeweiligen Mangel überwinden. Sissi kommt aus ihrem Kokon der Naivität und Bodo aus seiner Verhärtung heraus – klassisches Bild im Rahmen eines traditionellen begriffenen Geschlechterverhältnisses, das dazu dienen soll, „den Grenzbereich zwischen Traum und Wirklichkeit (zu) untersuchen“ (Tom Tykwer, *Filmecho 10/2000*, S.23). Jenes dichotome Bild der introvertierten, emotionalen Frau und des verschlossenen, hart agierenden Mannes wird ohne Bruchlinien inszeniert: Sissi tanzt mit einem Psychiatriepatienten, während Bodo auf freiem Gelände nachdenkt, Sissi lauscht an einer Muschel, während Bodo auf einen fahrenden Lastwagen aufspringt, etc. Die Psychiatrie fungiert dabei als eine überschaubare soziale Enklave für die schüchterne Sissi und damit auch als Metapher für ein Prinzip der Innerlichkeit.

Die ganze Welt als psychiatrische Anstalt

ENGEL DES UNIVERSUMS

In *ENGEL DES UNIVERSUMS* (BRD, Island, Norwegen 2000) wird die Psychiatrie als sozialer Ort für gesellschaftliche Außenseiter und darüber hinaus als Metapher für eine per se entfremdende, geschlossene Welt dargestellt. Die Handlung spielt in Island in den 60er Jahren. Es wird eine poetische Reise in die subjektiven Abgründe der Psyche und auch eine Reise an die objektiven Ränder der Gesellschaft gezeigt.

Der Schlagzeuger Paul, ein wilder, extrovertierter junger Mann, leidet nach einer enttäuschenden Liebesbeziehung zunehmend an Wahnvorstellungen. Er lebt bei seinen Eltern und wird aufgrund seines zunehmend aggressiven und verrückten Verhaltens schließlich in die psychiatrische Anstalt Kleppur eingewiesen. Paul wird medikamentös behandelt, und seine Wahnvorstellungen weichen einem emotional verflachten Lebensgefühl.

Die Psychiatrie bzw die staatlichen Versorgungssysteme erscheinen hier nicht in einer unterdrückenden Funktion, sondern sie werden als verständnisvoll, hilfsbereit, aber eben auch als hilflos dargestellt. Humorvoll wird dies in folgender Szene zum Ausdruck gebracht:

Paul kann zusammen mit drei anderen Patienten während eines Ausflugs in einem Restaurant die Rechnung nicht bezahlen. Einer der Patienten übernimmt das Wort, erklärt dem Kellner, dass sie Insassen von Kleppur seien und kein Geld hätten, und er bittet in eloquenter Weise – so wie man „normalerweise“ ein Taxi bestellen würde – darum, nun die Polizei zu rufen. Die Polizisten sind freundlich zu den Patienten und fahren sie ohne Aufregung pflichtbewusst zur Klinik.

An Pauls Verzweiflung ändert die freundliche Behandlung durch die Psychiatrie und die Behörden allerdings nichts. Er wird nicht mehr glücklich werden. Nach mehreren Entlassungen und Wiedereinweisungen lebt er zum Schluss in einer kahlen Sozialwohnung. Dieses „Sozialasyl“ wird eindrucksvoll dargestellt: Aus der Froschperspektive ist ein grauer und bedrohlich wirkender Kubus zu sehen. Paul empfindet keine Würde mehr und springt aus dem Fenster. Nach seinem Tod sieht man seine verstörten, trauernden Eltern; der Film endet mit einer märchenhaften Darstellung von glitzernden, geister-

haften Schlieren im Garten der Eltern – transzendente Spuren von Pauls poetischem Geist.

Der Regisseur Fridrik Thor Fridriksson ist bekannt als ein „Spezialist für Reisen ans Ende der Welt und darüber hinaus ins Reich der Metaphysik“ (Feldvoß, S.33); in *ENGEL DES UNIVERSUMS* stelle er „die Welt als geschlossene Anstalt“ dar (ebd.). Der Film basiert auf der Romanvorlage des Schriftstellers Einar M. Gudmundsson (1998), welcher sich in „Engel des Universums“ mit der Geschichte seines an Schizophrenie erkrankten Bruders auseinandersetzt. Im Buch wird die Leidensgeschichte von Gudmundssons Bruder Paul einerseits zwar sensibel nachempfunden, andererseits bleibt aber auch ein „Maß an Benutzung, Aneignung, Besitzergreifung des psychotischen, am Ende suizidalen Endes von Paul, das unakzeptabel ist“ (Clausen 1998, S.41). Clausens Kritik bezieht sich darauf, dass Pauls Leidensgeschichte lediglich als narratives Transportmittel für romantisierende Aussagen dient: Die Welt ist hart und zerstörerisch, aber der Geist des gegen diese Welt kämpfenden Individuums überlebt seinen materiellen Tod. Eindrucksvoll wird diese metaphysische Figur inszeniert, indem zu sehen ist, wie Pauls zerschundener Körper vom Asphalt abgekratzt wird und danach sein Geist in der letzten Einstellung als schwebendes Glitzergebilde im Garten der Eltern den Film beendet. In früheren Filmen ließ Fridriksson „seine Protagonisten bis ans Ende der Welt gehen“ (z.B. niemals endende Landstraßen), „um sie dem Härtesten der Zivilisation auszusetzen, deren Zerstörungswut nicht einmal vor diesen allerletzten Orten Halt gemacht hat“ (Feldvoß 2001, S.34). In *ENGEL DES UNIVERSUMS* endet der Held geographisch in der Mitte, aber sozial am Rand der Gesellschaft – und die Psychiatrie wird dabei als ein organisierendes Prinzip dieses Randes inszeniert. *ENGEL DES UNIVERSUMS* zeichnet das Bild einer „geschlossenen Welt, die längst zum Verhängnis geworden ist und sich in eine einzige große Anstalt verwandelt hat, aus der man sich schleunigst verabschieden sollte“ (ebd.). Hier ist durchaus eine sozialkritische Aussage angelegt, doch diese wird bis ins Reich der Metaphysik gehoben und damit bedeutungslos hinsichtlich des dargestellten Leidens.

Psychiatrie und Metaphysik

In *DOLPHINS* ist das Märchen von einem in den Fängen einer bösen Welt gefangenen, unschuldigen Kind zu sehen, welches durch die Kraft der Illusion sein Schicksal meistert. In *BUSTER'S BEDROOM* wird ein groteskes Drama inszeniert, welches die Psychiatrie als den sozialen Raum einer alternativen Normalität verwendet. In *DER KRIEGER UND DIE KAISERIN* fungiert die Psychiatrie als Metapher für die Welt innerseelischen Daseins. In *ENGEL DES UNIVERSUMS* ist die Psychiatrie als Prototyp einer geschlossenen, entfremdenden Gesellschaft zu sehen.

Krankheitsbegriffe werden dabei nicht als Mittel der Konstruktion von Normalität und Abweichung behandelt, sondern dienen als Merkmal der Zugehörigkeit zur Welt der Psychiatrie. Und jene Welt der Psychiatrie ist keine Abweichung von der gesellschaftlichen Normalität, sondern eine ihrer Varianten (*DER KRIEGER UND DIE KAISERIN*), deren Spiegel (*DOLPHINS*, *ENGEL DES UNIVERSUMS*) oder eine alternative Form von Normalität (*BUSTER'S BEDROOM*). In allen diesen Filmen werden Fragen nach dem Verhältnis von subjektiver Wirklichkeit und objektiver Realität gestellt, um auf einer metaphysischen Ebene beantwortet zu werden. Die Themen der gesellschaftlichen

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

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

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

4.5 Psychiatrie und Kapitalismus

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

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

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

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

Psychiatrie als gesellschaftlich determinierter Widerspruch

EIN LEBEN IN FURCHT

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

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

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

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



Abb. 32: EIN LEBEN IN FURCHT: Tokyo 1955

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

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

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

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

Psychiatrie gegen den Sozialismus

EUROPA 51

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

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

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

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

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

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

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

Psychiatrie und Hollywood

FRANCES

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

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



Abb. 33: Jessica Lange als Frances Farmer

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

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

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

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

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

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

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

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

Dr.S.: Sie zeigen damit ihr Schuldgefühl.

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

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

Frances: Was?

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

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

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

Frances: Sie konnten nicht was!?

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

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

Dr.S.: Frances, ich warne Sie.

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



Abb. 34: Frances und Dr. S.

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

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

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

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



Frances rühmt die Psychiatrie
Abb. 35

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

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

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

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

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

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

In beiden Filmen ist die zentrale Figur vor dem Hintergrund einer authentischen Künstlerinnen-Biographie (vgl. auch *CAMILLE CLAUDEL*³, Frankreich 1988; *SHINE*⁴, Australien 1996; *SYLVIA*⁵, Großbritannien 2003) konstruiert, und in beiden Filmen kommt der künstlerischen Arbeit – diesmal jenseits der Figur von Genie und Irrsinn – eine besondere Bedeutung zu: In *FRANCES* ist sie gewissermaßen ein Verhängnis, weil eine mächtige Industrie vom schauspielerischen Können der Protagonistin profitiert und die Psychiatrie sie dazu zwingen soll, ihr Können auch dem entsprechenden Markt zur Verfügung zu stellen. In *EIN ENGEL AN MEINER TAFEL* hat das Kunstschaffen dagegen rettende Funktion. Janet Frame wird nach einem Suizidversuch mit der Diagnose Schizophrenie für acht Jahre psychiatrisiert. Während des Klinikaufenthalts, den Frame als ein „Martyrium“ (Filmecho 17.4.1991) beschreibt, gelingt es ihr trotzdem, zu schreiben, und gerade noch rechtzeitig vor ihrer geplanten Lobotomierung erhält sie einen Literaturpreis. Aufgrund ihrer offiziell gewürdigten künstlerischen Leistung wird die ärztliche Entscheidung zur folgenschweren Beeinträchtigung ihrer kognitiven Funktionen nun revidiert. Der Moment der Rettung wird folgendermaßen inszeniert: Janet liegt voller Angst im Bett. Ein älterer, gepflegter Arzt tritt auf sie zu. Janet erwartet die Lobotomie.

Arzt: Ah hallo, Sie sind Janet, nicht?

Janet: Dr. Palmer, was meinen Sie dazu?

Arzt: Sie meinen den Preis?

Janet: Nein, ich meine die Lobotomie.



Abb. 36: *ENGEL AN MEINER TAFEL*

3 Camille Claudel, 1864-1943, Bildhauerin.

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

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

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

Janet: Ich werde nicht operiert?

Arzt: Nein.

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

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

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



Abb. 37: *FRANCES*

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

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

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

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

5. PSYCHOTHERAPIE

DER PSYCHOANALYSE-FILM ALS REPRÄSENTATION MODERNER PSYCHOTECHNIK UND PSYCHOLOGISierter KULTUR

Die Psychotherapie ist als Thema von Spielfilmen aufgrund ihrer Repräsentationen im klinischen Diskurs dem Thema der Psychiatrie sehr nahe. Psychotherapiefilm und Psychiatriefilm überschneiden sich häufig. Es lassen sich dabei allerdings Schwerpunkte unterscheiden. Während Psychiatriefilme in der Regel das Setting einer einschließenden Klinik – die ambulante Sozialpsychiatrie kommt im Spielfilm kaum vor – und die damit zusammenhängenden sozialen Auswirkungen auf psychiatrisierte Individuen in den Mittelpunkt der Handlung stellen, setzen Psychotherapie-Filme andere thematische Schwerpunkte. Zum einen fokussieren Psychotherapie-Filme das Beziehungsgeschehen zwischen TherapeutInnen und PatientInnen, wobei das klinische Setting einer professionalisierten Beziehung auch verlassen werden kann. Zum anderen reflektieren diese Filme die Psychotherapie selbst, indem sie diese als wissenschaftliche Errungenschaft, gesellschaftliche Institution und kulturellen Diskurs verhandeln. Interessant ist dabei auch, dass die in Filmen verwendete Psychotherapie bis auf Ausnahmen stets die Psychoanalyse ist. Von daher soll hier auch mit untersucht werden, was die Psychoanalyse so interessant für den Spielfilm macht.

Zunächst wird *GEHEIMNISSE EINER SEELE* (Deutschland 1926) als erster Psychoanalyse-Film der Filmgeschichte vorgestellt. Dieser Film zeigt maßgebliche und bis heute verwendete Prämissen der filmischen Verwendung psychoanalytischer Theorie. Nachdem im Anschluss daran anhand der beiden Hitchcock-Filme *SPELLBOUND* (USA 1945) und *MARNIE* (USA 1964) die Etablierung des Psychoanalyse-Films als spezifische Verbindung von Thriller und Melodram erläutert wird, geht es um die filmische Reflexion der Psychoanalyse als ein in der Gesellschaft mittlerweile verankertes Kulturphänomen. Analysiert wird dazu ein Film-Klassiker von Woody Allen: *DER STADT-NEUROTIKER* (USA 1977). Abgeschlossen wird die Untersuchung in diesem Kapitel mit dem zeitgenössischen Film *REINE NERVENSACHE* (USA 1999), der als eine Dekonstruktion des Psychoanalyse-Films selbst vorgestellt wird.

5.1 Im Kino wird eine neue Theorie vom Menschen eingeführt

GEHEIMNISSE EINER SEELE

Im Jahre 1926 wurde der erste Film produziert, in dem eine für die damalige Zeit neue und revolutionäre psychologische Behandlungstechnik vorgestellt wurde: die Psychoanalyse. Der Film trägt den Titel „*GEHEIMNISSE EINER SEELE*“, Regie führte Georg Wilhelm Pabst, Drehbuch und Produktion über-

nahm Hans Neumann. Bereits in der Zeit vor *GEHEIMNISSE EINER SEELE* wurden zwei bedeutende Filme zum Thema der psychischen Krankheit sowie ihrer Behandlung gedreht: *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (1919) und *DR. MABUSE, DER SPIELER* (1921). Während es in diesen Filmen jedoch um eine dämonische Darstellung von kriminellen Wahnsinnigen geht, referiert *GEHEIMNISSE EINER SEELE* erstmals die psychotherapeutische Behandlung eines „redlichen Bürgers“. *GEHEIMNISSE EINER SEELE* ging als der erste „psychoanalytische Film“ in die Filmgeschichte ein (Zeul 1994, S.981), und er kann als der Prototyp des Psychoanalyse-Films verstanden werden. Er erzählt folgende, von Sigmund Freud berichtete Fallgeschichte:

Der Chemie-Professor Martin Feldmann ist glücklich verheiratet. Nur ein unerfüllter Kinderwunsch betrübt das Ehepaar. Aus zunächst unerklärlichen Gründen entwickelt Feldmann eines Tages eine irritierende Angst vor Messern und damit zusammenhängende Fantasien, er könne seine Frau ermorden. Feldmann ist bestürzt über seine verrückten Gedanken. Seine Angst tritt das erste Mal auf, als er seiner Frau den Nacken rasiert, während im Nachbarhaus jemand mit einem Rasiermesser ermordet wird. Wenige Zeit später erhält das Ehepaar per Post ein Geschenk vom Vetter der Frau: einen Säbel aus Sumatra. Anschließend erfährt die ZuschauerIn, dass der Vetter seit Jahren in exotischen Ländern lebt und dass er sich zum Besuch bei dem Ehepaar angekündigt hat. Feldmann träumt in dieser Nacht einen seltsamen Traum: Seine Frau unternimmt zusammen mit dem Vetter sowie einem Kind eine Bootsfahrt, und rasend vor Wut erdolcht Feldmann den Vetter mit einem Säbel. Nach diesem Traum verfolgen Feldmann nun immer quälendere Eifersuchtsfantasien, Ängste und Zwangsgedanken. Verzweifelt geht er schließlich zum Arzt. Dieser erklärt ihm, dass er nicht wahnsinnig sei, sondern „Symptome einer schweren seelischen Erkrankung“ zeige. Sein Leiden sei behandelbar - durch die Psychoanalyse. Es gehe darum, seine unbewussten Seelenkonflikte aufzudecken. Im Zuge der anschließenden therapeutischen Gespräche erfährt die ZuschauerIn, dass Feldmann, seine Frau und der Vetter gemeinsam aufgewachsen sind und dass Feldmann stets die Furcht plagte, seine Frau könne ihm doch noch den Vetter vorziehen. Die Heilung des Patienten erfolgt nach einigen Monaten durch eine Katharsis. Feldmann wird sich im Zuge einer Traumdeutung über eine Schlüsselszene seiner Kindheit bewusst: Er, seine damalige Kindheitsfreundin und spätere Ehefrau sowie sein Vetter spielten beim Weihnachtsfest mit einer Puppe. Bisher spielte er mit seiner Freundin immer Vater und Mutter. Die Puppe symbolisierte dabei ihr Kind. Als ihm nun seine Mutter kurz vor Weihnachten die neugeborene Schwester in den Arm gab und dadurch vorübergehend seine Aufmerksamkeit vom Puppenspiel abgelenkt war, überreichte seine Freundin die Puppe („das Kind“) dem Vetter. Feldmann fühlte sich dadurch ausgeschlossen und von einem Rivalen besiegt. Er empfand darüber eine tiefgehende Wut, die ihn so sehr ängstigte, dass er sie aus seinem Bewusstsein verbannte. In der Therapie erlebt und erinnert er diese verdrängte Wut zum ersten Mal wieder. In Folge dieses bewussten Erlebens der verdrängten Gefühle verschwinden nun seine Symptome. Er hat keine Angst vor Messern und keine mörderischen Fantasien mehr. Er kann wieder ein glückliches Eheleben führen, und in der letzten Szene ist das Paar mit einem Kind zu sehen.

GEHEIMNISSE EINER SEELE ist ein Film auf der Höhe seiner damaligen Zeit. In der Rezension wird die formalästhetische Leistung einer gelungenen Synthese von expressionistisch gehaltenen Traumsequenzen mit einem Gesamtrahmen im Stile der Neuen Sachlichkeit hervorgehoben ((Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998; www.jump-cut.de 25.10.02). Darüber hinaus ist an GEHEIMNISSE EINER SEELE sein Inhalt besonders interessant: Er stellt die junge und umstrittene Wissenschaft der Psychoanalyse einem über psychologische Fachkreise hinausgehenden Publikum vor. Das Projekt der erstmaligen filmischen Umsetzung psychoanalytischer Technik wurde dabei schon im Vorfeld der Veröffentlichung von Fachleuten kontrovers diskutiert. Die Produktionsfirma engagierte aus diesem Grund die zwei Psychoanalytiker Karl Abraham und Hanns Sachs zur wissenschaftlichen Unterstützung. Abraham und Sachs überarbeiteten das Drehbuch so lange, bis es ihrer Meinung nach die psychoanalytische Lehre in einer adäquaten Form widerspiegelte. Der Meister persönlich, Sigmund Freud, war hinsichtlich des Projekts eines psychoanalytischen Films dagegen eindeutig ablehnend. In einem Brief an Ferenczi schreibt Freud dazu:

„In Filmsachen gehen dumme Dinge vor [...] Die Verfilmung lässt sich so wenig vermeiden wie, scheint es, der Bubikopf. Aber ich lasse mir selbst keinen schneiden und will auch mit keinem Film in persönliche Verbindung gebracht werden.“ (Freud 1925a)

Zuvor begründete Freud seine Ablehnung des Films in einem Brief an Abraham folgendermaßen:

„Mein Haupteinwand bleibt, dass ich es nicht für möglich halte, unsere Abstraktionen in irgendwie respektabler Weise plastisch darzustellen.“ (Freud 1925b)

Freud vertrat diese Position unnachgiebig. Immerhin lehnte er auch das Angebot des Filmproduzenten Samuel Goldwyn von 100.000 Dollar für die gewünschte Mitarbeit an einem Liebesfilm über Antonius und Kleopatra ab (vgl. www.freud-museum.at am 28.10.2002). Sachs dagegen begründet sein und Abrahams Engagement für den Film mit dem Argument, dass sie damit die psychoanalytische Theorie vor Verzerrungen schützen wollten. Sie unterstellten Freud, dass seine ablehnende Haltung auf einer generellen Ablehnung des Mediums Film als einer oberflächlichen Modeerscheinung beruhe.

„Es wäre uns ungeheuerlich erschienen, ein solches Unterfangen einfach zu ignorieren, wir zogen es vor, uns an seine (Produzent Neumann) Seite zu stellen, um unsere wissenschaftlichen Erkenntnisse - soweit wie möglich - in den Film hineinfließen zu lassen und unsere Lehre so vor unvermeidbaren Entstellungen zu schützen.“ (Sachs 1925, S.31)

Sachs stellt dieses Motiv in einer von ihm verfassten Begleitbroschüre zum Film (Sachs 1925) dar. Interessant an dieser Publikation ist, dass er hier theoretische Eckpfeiler für die sich später etablierende filmische Verwendung psychoanalytischer Theorie formuliert. Die Broschüre kann als ein maßgebliches Dokument hinsichtlich des damaligen kulturellen Ortes der Psychoanalyse und ihrer beginnenden medialen Inszenierung gelesen werden – als eine

theoretische Grundlegung zur ästhetischen Verwendung von psychoanalytischer Theorie. In Zusammenhang mit der Schilderung des filmischen Geschehens von *GEHEIMNISSE EINER SEELE* erläutert Sachs die psychoanalytischen Begriffe der Neurose und der Traumdeutung. Er spricht von „rätselhaften seelischen Erkrankungen“ deren „Heilung mittels Aufdeckung ihrer geheimen Wurzeln“ geschehe (Sachs 1925, S.11). In *GEHEIMNISSE EINER SEELE* handele sich dabei um „zwei besonders typische Krankheitsformen“: „eine Phobie (Angsthysterie) und ein Zwangsimpuls (Zwangsneurose)“ (ebd.). Nach einer Beschreibung der entsprechenden Symptome verweist er auf den für die psychoanalytische Theorie zentralen Begriff eines fließenden Übergangs zwischen Gesundheit und Krankheit:

„Die Schilderung derartiger Erscheinungen erweckt den Eindruck schwerster Abnormität oder gar einer Geisteskrankheit. Und doch lassen sich auch hier Brücken und Übergänge zum normalen Seelenleben finden.“ (ebd.)

Die scheinbar unsinnigen Vorstellungen und Symptome des Protagonisten Feldmann folgten einem stringenten Sinn, der im Unbewussten seiner Psyche liege und „die Krankheit erzeugt“ (ebd. S.16). Das Unbewusste zeige sich allerdings nicht direkt im Traum, vielmehr sei der Inhalt des Traums das Ergebnis einer Verschlüsselung unbewusster Inhalte – das Ergebnis einer „Zensur“ (ebd. S.19). Die Notwendigkeit dieser Verschlüsselung basiere auf den Vorgaben gesellschaftlicher, kultureller Normen. Mit Hilfe einer entsprechenden rationalen Deutungsarbeit könne der zugrunde liegende Sinn des Traumes bzw. der Symptome jedoch entschlüsselt werden.

„Die Traumdeutung der Psychoanalyse, die nichts mit Prophezeiung, Okkultismus oder Mystik zu tun hat, sondern den Traum wissenschaftlich aus den seelischen Zuständen des Träumers ableitet, geht davon aus, dass der Sinn des Traumes nicht in den Ereignissen des betreffenden Traumes selbst - sondern gewissermaßen dahinter zu finden sei. [...] Die gestrenge Zensur ist nichts anderes, als die Summe aller unserer kulturellen und sozialen Hemmungen, wie Moral und Mitleid, Sitte und Anstand, Scham und Ekel, die sich der Wiederkehr der primitiven, aus dem Bewusstsein ‚verdrängten‘ aber noch immer - unbewusst - in uns vorhandenen Regungen entgegenstemmen.“ (ebd. S.19)

Der Sinn hinter Feldmanns Traum bzw. Symptomen liege nun in der Verschleierung eines Kindheitsereignisses, welches er aufgrund des unbewussten Charakters in einer übertragenen, entstellten Weise gegenwärtig immer wieder neu erlebe.

„Das kleine Kinderereignis war längst vergessen, nein, ‚verdrängt‘ worden, aber seine Spuren waren nicht vergangen. [...] Unbewusst wiederholt er den Vorwurf von damals (die Freundin ziehe ihm den Vetter vor) und überträgt ihn auf die Gegenwart. [...] So wurde das Kindheitserlebnis der Keim seiner unbewussten, aber darum nicht weniger quälenden Eifersucht. [...] Alles, was aus ‚dem Unbewussten‘ stammt, sei es Traum oder neurotisches Symptom, lässt sich in letzter Linie auf einen ‚Kindheitseindruck‘ zurückführen.“ (ebd. S.26)

Indem nun in der Therapie durch die Traum- und Symptomdeutung der Schleier gelüftet werde, würden sich die verdrängten Affekte schließlich entladen, und die Heilung finde dadurch statt, dass das Bewusstsein die Kontrolle über den unbewussten Zwang gewinnt.

Der Patient Feldmann „lässt die Leidenschaften und wilden Triebe, die durch die Analyse dem Unbewussten entrissen und seinem Bewusstsein einverleibt wurden, durchbrechen und sich entladen, um sie von nun an mit der Willenskraft der bewussten Persönlichkeit zu beherrschen. [...] Er ist geheilt.“ (ebd. S.28)

Sachs spricht hier auch von einer „Scheidewand, die das Seelenleben des Kranken teilte“, die „niedergerissen“ werden könne, um die „Einheit der Persönlichkeit“ wiederherzustellen (ebd. S.28). Programmatisch fasst Sachs am Ende der Broschüre die Psychoanalyse als solche dann noch in einer Weise zusammen, dass man schon eine Ahnung davon gewinnen kann, wie sich FilmemacherInnen später mit Begeisterung und Gewinn solch einer Theorie vom Menschen bedienen werden:

„Die Psychoanalyse will die Menschen mit der Tatsache vertraut machen, dass sie ihr eigenes Ich nur sehr unvollständig überblicken und beherrschen, dass sie die gefährlichen und hässlichen Triebe des Urmenschen unbewusst noch immer in sich tragen und damit auch die Gefahr, ihnen gelegentlich zu unterliegen.“ (ebd. S.30)

Welche Perspektiven für den Spielfilm eröffnete Sachs mit dieser Beschreibung der Psychoanalyse? Welche Bilder vom Funktionieren der Psyche werden in *GEHEIMNISSE EINER SEELE* vorbereitet? Und welche „Abstraktionen“ (Freud 1925b) der Psychoanalyse werden dabei nach Ansicht Freuds verfehlt?

Sachs beschreibt in seinem Begleittext zum Film eindrucksvoll und lebendig typische Phänomene des neurotischen Leidens. Als Grund für das neurotische Leiden gibt er die Verdrängung von Erlebnissen und Gefühlen aus der Kindheit an. Von zentraler Bedeutung ist dabei, dass er als Basis der seelischen Erkrankung entsprechend der – gegenüber damaligen psychiatrischen Lehrmeinungen revolutionären – psychoanalytischen Theorie kein krankhaftes Substrat der Psyche konstatiert. Vielmehr erklärt er als Grund des psychischen Leidens einen rational nachvollziehbaren, sinnhaften Modus normalen psychischen Funktionierens, welcher in einem inhärenten Zusammenhang mit gesellschaftlichen, kulturellen Bedingungen des Individuums stehe. Psychologisch gesehen tun sich unter diesem Blickwinkel seelische Abgründe auf. Und für den Spielfilm eröffnen sich im selben Zuge wunderbare Möglichkeiten spannender Unterhaltung.

Sachs erklärt damit durchaus zentrale sozialpsychologische Charakteristika der psychoanalytischen Theorie: die Zurückweisung des traditionellen Bildes vom vernunftgeleiteten Menschen, den Begriff eines gesellschaftlich bedingten Tribschicksals und das Modell einer prinzipiellen Kontinuität von seelischer Gesundheit und Krankheit im Rahmen normalen psychischen Funktionierens. Allerdings reduziert er die psychoanalytische Theorie auch an maßgeblichen Stellen. Zum einen wird das neurotische Leiden monokausal mit der Verdrängung eines singulären Kindheitserlebnisses verbunden. Weiterhin erklärt er eine Heilung vom neurotischen Leiden in ebenfalls monokausaler Weise mit der Aufdeckung verdrängter Erlebnisse und durch das

Moment affektiver Katharsis. Schließlich führt er die Psychoanalyse auf das Feld einer verkürzten biologistischen Anthropologie, wenn er die Existenz der Triebe als ein Erbe des „Urmenschen“ behauptet. Was die biologistische Anthropologie vom Urmenschen mit ihren entsprechenden eurozentristischen Implikationen betrifft, befand er sich im Wesentlichen wohl noch in Einklang mit Freud (vgl. Freud 1912/1913); was aber die Entstehung und Behandlung der Neurose angeht, waren Freuds Bedenken hinsichtlich des Filmprojekts offensichtlich berechtigt: Sachs vernachlässigte in seinen Ausführungen vollständig die für die Psychoanalyse so entscheidenden Begriffe der Überdeterminierung (vgl. Freud 1900, S.177f./280f.; vgl. Laplanche & Pontalis 1992, S.544-546) und des therapeutischen Übertragungsgeschehens (vgl. Freud 1917, S.415f., vgl. Laplanche & Pontalis 1992, S.550-559).

Die in GEHEIMNISSE EINER SEELE und Sachs' Begleitbroschüre verkürzte Präsentation psychoanalytischer Theorie schadet unter Umständen dem Ansehen der Psychoanalyse, was ihre intellektuelle sowie klinische Reichweite betrifft – für ihre Verwendung im Spielfilm eröffnen sich dadurch allerdings ergiebige Möglichkeiten. Um dies zu erläutern, seien nochmal kurz Sachs' zentrale Thesen zu GEHEIMNISSE EINER SEELE aufgelistet:

- Die Symptombildung funktioniert wie der Traum: In beiden sind verdrängte, unbewusste Inhalte verschlüsselt
- Symptombildung und Traum Inhalte beruhen auf der Verdrängung eines singulären Kindheitstraumas ins Unbewusste.
- Im Unbewussten sind archaische Triebe „des Urmenschen“ wirksam.
- Das Unbewusste kann durch eine rational durchgeführte Analyse im Rahmen einer zwischenmenschlichen Beziehung erkannt und der PatientIn bewusst gemacht werden.
- Die Bewusstwerdung von Unbewusstem bewirkt eine Heilung von den Symptomen.
- Symptombildung und Verdrängung haben einen Sinn. Sie folgen einer nachvollziehbaren Logik und finden im Rahmen des normalen psychischen Funktionierens statt.

Folgende Möglichkeiten ergeben sich daraus für den Spielfilm: Das Kindheitstrauma korrespondiert metatheoretisch mit dem Begriff eines verborgenen, ursächlich wirkenden Moments, das sich durch eine rational geleitete Untersuchung so aufdecken lässt, dass sich am Schluss der Geschichte der Zusammenhang eines widersprüchlichen, rätselhaften und in der Regel auch bedrohlichen Geschehens ordnen lässt. Das ursächliche Moment ist singulär. Dadurch ist es kausal eindeutig und auch zum Begriff der Schuld anschlussfähig. Die Aufdeckungsarbeit wird durch eine andere Person in einer systematischen wie auch emotional engagierten Weise geleitet. Der Prozess der Aufdeckung findet dabei entgegen starker und auch irreführender Widerstände statt. Wenn das ursächliche Moment jedoch nach mühsamen Entschlüsselungsleistungen freigelegt ist und dem Bewusstsein unverfälscht zur Verfügung steht, brechen die Widerstände der analysierten Person im Zuge einer spektakulären Katharsis zusammen. Die Katharsis setzt archaische Kräfte frei. Sie befreit von einer quälenden seelischen Last und macht den Weg für neue, befriedigende Erfahrungen frei.

Dieses Modell der Psyche ist besonders anschlussfähig an zwei spezielle Genres des Spielfilms: an den Kriminalfilm bzw. Thriller und an das Melo-

dram. Im Wesentlichen sind es drei grundlegende Merkmale, die den Psychoanalyse-Film kennzeichnen und besonders ergiebig für eine Verbindung von Melodram und Thriller machen:

- Es gibt ein ursächliches Moment für etwas, das nicht in Ordnung ist, und es kann rational rekonstruiert werden (Kriminalfilm).
- Die Ermittlung des ursächlichen Momentes geschieht im Rahmen einer emotional bedeutsamen Beziehung (Melodram).
- Das ursächliche Moment wirkt auf dem Hintergrund naturhafter Gesetzmäßigkeiten im Individuum und im Widerspruch zu konventionellen sozialen Regeln (Melodram und Thriller).

Die Genreverbindung von Melodram und Kriminalfilm bzw. Thriller ist dramaturgisch interessant, da die inhaltlichen Spezifika der beiden Genres grundlegend verschieden sind. Im Melodram fließen Tränen in Zusammenhang mit großen Emotionen und Liebe. Im Kriminalfilm oder Thriller knistert Spannung im Zusammenhang mit scharfsinniger Rationalität und Bedrohung. Und gerade die Verbindung dieser zwei Genres wird im zeitverzögerten Anschluss an den Prototyp *GEHEIMNISSE EINER SEELE* schließlich ein spezielles Genre des Psychoanalyse-Films.

5.2 Die Etablierung des Psychoanalyse-Films als spezifische Verbindung von Melodram und Kriminalfilm

SPELLBOUND/MARNIE

Verstärkung genretypischer Spannungsmomente durch die Psychoanalyse

In *GEHEIMNISSE EINER SEELE* operiert der Analytiker wie ein Detektiv. Seine Aufgabe ist, das ursächliche Moment eines singulären Kindheitstraumas durch die rationale Rekonstruktion seiner biographischen Wirkgeschichte herauszufinden. Seine Therapie ist Ermittlung dieses speziellen primären Kausalmoments. Analog zum polizeilichen Verhör befragt er seinen Patienten, und analog zu dieser spezifischen Ermittlungstätigkeit konstituiert sich auch die Kategorie einer Schuld.

„Das Bild des Psychoanalytikers wird amalgamiert mit dem des Detektivs, die therapeutische Sitzung wird als Verhör inszeniert, das mit den Mitteln des Indizienbeweises die dem Täter verborgen gebliebene Tat rekonstruiert.“ (Koch 1989, S.118)

Innerhalb des psychoanalytischen Diskurses beschreiben *Haubl & Mertens* dieses Detektivbild des Analytikers als „ein metaphorisches Feld, das eng mit der Geschichte der Psychoanalyse verbunden“ (Haubl & Mertens 1996, S.13) sei. Die Gegenstände der Psychoanalyse erscheinen dabei als „ungeklärte Verbrechen“ (ebd.). Es stellen sich Fragen nach dem Täter, die der Patient zu beantworten habe (ebd. S.14 bis 21). Den italienischen Psychoanalytikern

Fara und Cundo (1983) folgend, konstatieren sie ein öffentliches Bewusstsein von der Psychoanalyse als einer „Detektivgeschichte“.

„Der Patient ist der Held der Geschichte, das designierte Opfer; der Analytiker ist der Privatdetektiv; die Symptome sind die Drohungen und Anschläge, die sich gegen das Opfer in Gestalt des Patienten richten; die Fehlleistungen, Träume und freien Assoziationen und schließlich die Symptome selber sind die Spuren, die der Detektiv in Gestalt des Analytikers untersucht [...], um Anhaltspunkte zu gewinnen, durch die er den Schuldigen identifizieren kann: Das Trauma, den Komplex oder den Konflikt [...]. Der Schuldige wird schließlich aus den Schlupfwinkeln des Unbewussten herausgejagt.“ (Fara & Cundo zit. n. Haubl & Mertens 1996, S.14)

Haubl & Mertens weisen darauf hin, dass innerhalb des psychoanalytischen Diskurses gegenüber der Analogie zur Detektivgeschichte Vorbehalte überwiegen (ebd. S.13). Schließlich werden zentrale theoretische Konstrukte wie beispielsweise das der Kausalität oder Intentionalität (ebd. S.70f.) und praktische, therapierelevante Momente wie Beziehung und Abwehr (ebd. S.104f.) vernachlässigt. Da wie im filmhistorisch programmatischen *GEHEIMNISSE EINER SEELE* beispielsweise das Übertragungs- bzw. Gegenübertragungsgehehen der analytischen Therapie im Spielfilm nicht vorkommt, spielt es in späteren Psychoanalyse-Filmen auch keine wesentliche Rolle, ob die Analyse im Rahmen einer professionellen, semiprofessionellen oder einer privaten Beziehung durchgeführt wird. Die AnalytikerIn kann im Spielfilm genauso couragierter Arzt (z.B. *SNAKE PIT*, USA 1948), liebende Therapeutin (z.B. *SPELLBOUND*, USA 1945; *HERR DER GEZEITEN*, USA 1991) unterstützender Experte in Kriminalermittlungen (z.B. *DARK MIRROR*, USA 1946) oder Chef und Ehemann (z.B. *MARNIE*, USA 1964) sein.

Neben den genannten dramaturgischen Merkmalen einer Detektivgeschichte findet sich im Psychoanalyse-Film noch ein weiteres charakteristisches Merkmal: Die kriminalistische Arbeit geschieht stets im Rahmen einer emotional engagierten Beziehung. Dadurch kann der Psychoanalyse-Film an den Liebesfilm anschließen. Die liebende Person kämpft hier gleichermaßen mit Mitteln der deduzierenden Ratio, des psychologischen Fachwissens wie auch mit der Kraft ihrer Liebe. In dieser Variante des Liebesfilms verhindert das neurotische Leiden die Erfüllung der Liebe. Aus diesem Grund kämpft die liebende Person unnachgiebig mit psychoanalytischen Instrumenten darum, das ursächliche Trauma, das primäre Kausalmoment des Liebeshindernisses ins Bewusstsein zu holen und die daraus folgende, entfesselnde Katharsis auf den Weg zu bringen. Die psychoanalytische Filmwissenschaftlerin *Gertrud Koch* spricht hier von einer „Einfütterung der Psychoanalyse als dramaturgisches Modell ins Melodram“ (Koch 1989, S.119). Die Psychoanalyse wird ins Melodram eingebaut, und gleichzeitig kann sie zur Konstruktion eines Krimis verwendet werden.

„Es ist wieder einmal die Geschichte einer Jagd auf einen Mann, hier aber entwickelt in die Psychoanalyse.“ (Hitchcock über *SPELLBOUND* in Truffaut 1973, S.156)

Die Verbindung von Melodram, Kriminalfilm und Thriller an sich ist kein Spezifikum des Psychoanalyse-Films, man denke nur an die Subgenres des Spionagethrillers oder die Kriminalgeschichten im Stile eines Edgar Wallace.

„Sex and crime“ ist keine Erfindung der Psychoanalyse, aber mit Hilfe psychoanalytischer Theorie können die Genrelemente von Melodram und Kriminalfilm in einer speziellen Weise ins Verhältnis gesetzt werden – so dass eine besondere Spannung erzeugt werden kann. Folgende Charakteristika sind dafür maßgeblich:

- Der Kriminalfilm-spezifisch ursächliche Tatbestand eines Unrechts wird als singuläres Kindheitstrauma im Individuum verortet. Die Psyche ist Gegenstand der Ermittlung.
- Die Psyche ist einerseits rational erforschbar, die Erkenntnis des Tatbestands ist deduzierbar. Andererseits ist die Psyche aber auch gefühlsbestimmt und von daher sozial beeinflussbar. Die stärksten beeinflussenden Momente sind dabei Liebe und Begehren.
- Der Gegenstand detektivischer Arbeit ist folglich auch gleichzeitig Gegenstand des Begehrens.
- Die Spannungsmomente von Melodram und Thriller können durch diese Verschränkung gegenseitig verstärkt werden.

Diese gegenseitige Verstärkung der Spannungsmomente von Melodram und Thriller wird anschließend im Vergleich zweier klassischer Psychoanalyse-Filme durchgeführt, deren Regisseur wie kaum ein anderer gleichermaßen psychologisches und filmhistorisches Interesse an seinem Werk hervorgerufen hat: SPELLBOUND (USA 1945) und MARNIE (USA 1964) von Alfred Hitchcock.

Hitchcock, Hollywood und der Durchbruch des Psychoanalyse-Films

Den Durchbruch des Psychoanalyse-Films in Hollywood erreichte Hitchcock 1945 mit SPELLBOUND. Daran ist zunächst interessant, dass der Psychoanalyse-Film nach dem filmhistorisch bedeutsamen Datum 1926 mit GEHEIMNISSE EINER SEELE bei einem breiteren Publikum erst 19 Jahre später ankommt. Um so viel später, dass Hitchcock meinte, mit SPELLBOUND „den ersten Psychoanalyse-Film“ gedreht zu haben (Truffaut 1973, S.154). Nach GEHEIMNISSE EINER SEELE wurden in Europa in der Zeit des Nationalsozialismus keine psychoanalytischen Filme weiterentwickelt. Die Psychoanalyse bzw. deren VertreterInnen wurden im Nationalsozialismus verfolgt. Sie emigrierten ab den 30er Jahren in die USA und bauten dort ein neues diskursives Feld der Psychoanalyse auf. Das heißt, „die zeitversetzte ‚Hollywood-Karriere‘ der Psychoanalyse korrespondierte mit deren zeitversetzter ‚US-Karriere‘“ (Kaufmann 1990, S.119). Hitchcock hat mit SPELLBOUND den ersten bedeutenden Psychoanalyse-Film in den USA produziert. Vor SPELLBOUND gab es zwar mindestens fünf Filme¹, in denen die Psychoanalyse vorkommt, aber bei diesen Filmen handelte es sich durchgängig um qualitativ schwache Werke, die ohne Erfolg blieben. Den Durchbruch der Psychoanalyse beim US-amerikanischen und später auch internationalen Filmpublicum erreichte SPELLBOUND (Gabbard & Gabbard 1987, S.53.f, Flicker 1998, S.91).

1 PRIVATE WORLDS 1935, BLIND ALLEY 1939, LADY IN THE DARK 1944 (vgl. Kaufmann 1990, S.119; Gabbard & Gabbard 1987, S.44f.), THE SECRET OF DR. KILDARE 1939 und FLESH AND PHANTASY 1943.

„Innerhalb weniger Wochen nach der Premiere erfuhr die Popularität der Psychotherapie einen gewaltigen Schub. [...] Nach dem Start des Films inserierten in verschiedenen Großstädten Therapeuten und boten ihre Dienste an.“ (Spoto 1984 zit. n. Kaufmann 1990, S.119)

Der Psychoanalyse-Film trat mit *SPELLBOUND* in den USA erstmals über die Grenzen des psychoanalytischen und filmwissenschaftlichen Fachdiskurses publikumswirksam auf die internationale Bühne. Der knapp 20 Jahre nach *SPELLBOUND* gedrehte Hitchcock-Film *MARNIE* (1964) ging ebenfalls als Meilenstein in die Geschichte des Psychoanalyse-Films ein. (vgl. Zeul 1994, S.981).

In *SPELLBOUND* verliebt sich die Psychoanalytikerin Constanze Peterson (Ingrid Bergman) in den neuen Chefarzt der Klinik John Ballantine (Gregory Peck). Ballantine leidet allerdings an einer Amnesie, und er wird von einer Kollegin verdächtigt, seinen Vorgänger ermordet zu haben. Ballantine kann diesen Verdacht nicht bestreiten. Motiviert durch ihre Liebe und mit Hilfe psychoanalytischer Instrumente deckt Peterson nun nach und nach den Grund seiner Amnesie auf: In seiner früheren Tätigkeit als Militärarzt verfiel er in einen Schuldkomplex, weil er fälschlicherweise dachte, seinen Bruder getötet zu haben. Sein Erinnerungsvermögen kehrt aufgrund der Erkenntnis des Traumas zurück, und der Mordverdacht kann widerlegt werden. Zudem ermittelt Peterson noch den wahren Mörder des ehemaligen Klinikchefs. Nach alledem steht beider Liebe nichts mehr im Wege und sie werden ein glückliches Paar.

In *MARNIE* verliebt sich der reiche Verleger Mark Rutland (Sean Connery) in seine Sekretärin Marnie Edgar (Tippi Hedren). Marnie leidet an Kleptomanie und stiehlt Geld aus Marks Tresor. Mark kommt ihr auf die Schliche, sieht jedoch von einer Anzeige ab. Stattdessen macht er ihr einen Heiratsantrag. Nach der Hochzeit können sie aber nicht miteinander schlafen, weil Marnie an unerklärlichen Ängsten leidet. Mit Hilfe psychoanalytischer Literatur versucht Mark, Marnies Hemmungen zu begreifen, und mit Hilfe psychoanalytischer Techniken wie Traumdeutung und freiem Assoziieren sowie biographischen Recherchen und der Konfrontation mit Marnies Mutter deckt er den Grund von Marnies Ängsten in deren Kindheit auf: Sie war das Kind einer Prostituierten und ermordete aus Angst einen Freier. Nachdem das Trauma erkannt ist, verabschiedet sich Marnie von ihrer Mutter und geht zusammen mit Mark nach Hause. Sie will jetzt bei ihm bleiben.

Angesichts der starken Publikumswirkung von *SPELLBOUND* und *MARNIE* stellt sich die Frage, mit welchen Mitteln Hitchcock den Erfolg erreichte. Zunächst wird Hitchcock im filmtheoretischen Diskurs eine besondere Begabung bei der Bearbeitung psychologischer Themen zugeschrieben – formal und inhaltlich: Der Filmtheoretiker Siegfried Kracauer würdigt Hitchcocks Fähigkeit, mit der Kamera psychische Phänomene prägnant und mit „einem unvergleichlichen Flair für psychophysische Entsprechungen“ (Kracauer 1964, S.360) sichtbar zu machen.

„Keiner ist wie er so ganz zuhause in der dunklen Grenzregion, in der innere und äußere Geschehnisse sich mischen und miteinander verschmelzen. Das setzt nicht

zuletzt eine völlige Beherrschung der Mittel voraus, mit denen physische Gegebenheiten dazu gebracht werden, ihre möglichen Bedeutungen aus sich zu entlassen. Hitchcock denkt buchstäblich im Material suggestiver Umweltphänomene.“ (ebd., S.360f.)

Inhaltlich wird hier Hitchcocks Arbeit ebenfalls als psychologische Meisterleistung betrachtet. Seine Filme gelten als prominente Vertreter eines neuen „psychologischen Realismus“ (Koch 1989, S.119). Besonders erfolgreich wurden Hitchcocks Filme aber vor allem dadurch, dass sie extrem spannend sind. Und die Psychoanalyse war für Hitchcock ein sehr brauchbares Mittel, um Spannung zu erzeugen. Die dramaturgische Verschränkung von detektivischem und emotionsgeladenem Handeln alleine ermöglicht schon ergiebige narratives Potential für spannende Inszenierungen. Doch die Psychoanalyse birgt noch ein weiteres und drittes Moment, das die Dramatik zusätzlich anfeuern kann. Wie Sachs bei *GEHEIMNISSE EINER SEELE* bereits erklärt hatte, sind es „gefährliche und hässliche Triebe des Urmenschen“ (Sachs 1925, S.30f.) die den basalen Stoff des „normalen Seelenlebens“ (ebd.) darstellen. So gesehen, befindet sich unter der Oberfläche jeder noch so gutbürgerlichen Lebensgeschichte eine „riesige Fallgrube“ (Buchka 1984). In ihr lauern verborgene, archaische Kräfte von ungeahnter Reichweite, die jenseits etablierter Moralvorstellungen und gesellschaftlicher Konventionen wirken. Das ist Stoff, mit dem die Nerven der ZuschauerInnen bis zum Äußersten strapaziert werden können.

Psychoanalyse und Suspense

Die breite Medienwirkung von Hitchcocks filmtechnischen und dramaturgischen Leistungen (Gabbard & Gabbard 1987 S.53f., Koch 1989, S.117f.) wird meistens anhand eines bestimmten Stilmittels spezifiziert: das des Suspense. Suspense sei das „Schlüsselwort der Spielregeln, nach denen seine Filme funktionieren“ (Redottee 2000, S.20ff.). Suspense ist die Bezeichnung für die spezifische Herstellung von Spannungserleben bei der ZuschauerIn. Aufgrund seiner unverkennbaren Ausgestaltung des Suspense sei Hitchcock der „Begründer des modernen Thrillers“ (Steiner & Habel 1999, S.318). Das zentrale Mittel zur Herstellung von Suspense ist für Hitchcock eine Form der Inszenierung, in der „das Publikum über die Einzelheiten, die eine Rolle spielen, vollständig informiert ist“ (Hitchcock in Truffaut 1973, S.62).

Im Vorspann von *SPELLBOUND* wird das Publikum schriftlich über das Thema des ganzen Filmes informiert: Es geht um die Psychoanalyse, um „dämonische Kräfte“ in der „Seele“:

„Die Psychoanalyse - ein wesentlicher Faktor der Handlung dieses Filmes - ist eine Methode, welche die moderne Seelenheilkunde anwendet, seelische Krankheiten zu heilen. Der Psychoanalytiker versucht den Kranken zu veranlassen, über seine verborgenen Konflikte zu sprechen, um die verschlossenen Türen seiner Seele zu öffnen. Wenn die Komplexe, unter denen der Patient leidet, aufgedeckt und gedeutet sind, lösen sich die Krankheiten und Verwirrungen auf - die dämonischen Kräfte sind aus seiner Seele verbannt.“ (*SPELLBOUND*, Schrift im Vorspann)

In den ersten Szenen des Filmes wird anschließend an diese thematische Einführung eine erotische Stimmung erzeugt. Zu sehen ist eine attraktive Patientin, die einen Pfleger und einen Arzt zu verführen versucht. Die Patientin wird dabei von den anderen als Geisteskranke behandelt. Als Nächstes wird die Psychoanalytikerin Peterson von ihrem Kollegen unmissverständlich umworben. Und beim gemeinsamen Essen des Klinikteams mit dem eleganten neuen Chef Ballantine sitzt dieser neben Peterson. Sie wendet sich ihm zu und zeichnet mit einer Gabel die Umrisse eines Schwimmbades auf die Tischdecke, während die Musik unheimlich an die „dämonischen Kräfte“ aus dem Vorspann erinnert. Die ZuschauerIn wird in die Erwartung eines Unheils versetzt. Truffaut nennt dies eine „Dehnung der Erwartung“ (Truffaut 1973,



Abb. 38-40: SPELLBOUND:
Suspense

S.62). Die Spannung entlädt sich dann, als Edward beim Blick auf die Gabelspitzen auf der Tischdecke schreit: „Diese weißen Tischtücher. Ich kann sie nicht mehr sehen.“ Die ZuschauerIn ist bestätigt in der Erwartung von etwas Unheilvollem, welche in den kommenden Szenen dann erneut und in verstärkter Weise für Spannung sorgen wird. Zur Erzeugung von Suspense bekommt die ZuschauerIn mehr Informationen als den ProtagonistInnen der Handlung zur Verfügung stehen. Nur die ZuschauerIn hört die unheimliche Musik und weiß, dass dämonische Kräfte am Werke sind. Nur die ZuschauerIn sieht im Unterschied zu der Tischgesellschaft den verlangenden Blick der zuvor so sachlichen, zurückweisenden Peterson beim ersten Augenkontakt mit Ballantine. Diese Kombination des begehrenden Blicks und der Gabelspitzen, die sich in die Tischdecke wie in Haut graben, ist nur für das Auge der ZuschauerIn zugänglich. Somit wird das Publikum „zu Mitwissern, zu Mitätern, zu Komplizen“ (Redottec 2000, S.20f.).

Für Suspense sind nach Hitchcock zudem noch zwei weitere Merkmale entscheidend: Bei der ZuschauerIn werden Emotionen angesprochen, und ihr wird ein „intellektuelles Rätsel“ gestellt (Truffaut 1973, S.63). Die Psychoanalyse ermöglicht die Verwendung beider Merkmale gleichzeitig. Sie verweist stets auf Emotionen, auf sehr starke Emotionen und „dämonische Kräfte“ sogar, und sie ist selbst eine Wissenschaft, das heißt, sie ist besonders gut geeignet, um ein „intellektuelles Rätsel“ zu lösen.

Hitchcock wollte mit SPELLBOUND keinen verrückten Film machen – nicht so wie in der Buchvorlage, welche ein „wirklich verrückter Roman“ gewesen sei. Hitchcock behauptete: „Meine Absicht war viel vernünftiger, ich wollte nur den ersten Psychoanalyse-Film drehen“ (Hitchcock in Truffaut 1973, S.154). Beispielsweise brach er mit der üblichen Darstellung von Träumen, „die meist nebelhaft und verworren sind“ (ebd. S.155). Dazu engagierte er für die Traumszenen den berühmten Surrealisten Salvador Dali. Dieser lieferte ihm Entwürfe für „rein visuelle Träume“ mit „scharfen Konturen“. Hitchcock konzentrierte sich darauf, einen Film zu schaffen, der als Psychoanalyse-Film angekündigt gerade den entsprechenden „Erwartungen

auf etwas vollkommen Irres, Delirendes“ (ebd. S.156) widersprechen sollte. Er wollte nichts Magisches in *SPELLBOUND* inszenieren. „Wir hatten Angst vor der Irrealität und wollten das, was diesem Mann widerfährt, besonders logisch erzählen (ebd. S.157). Diesen Anspruch eines „psychologischen Realismus“ sieht die Filmwissenschaftlerin Gertrude Koch hinsichtlich seiner inhaltlichen Mittel allerdings nicht eingelöst. Sie kritisiert Hitchcocks Verwendung der Psychoanalyse als „keineswegs sonderlich vernünftig“ (Koch 1989, S.119). Seine Darstellung der Psychoanalyse mit begrifflichen Figuren wie denen von „dämonischen Kräften“, die aus der Seele der Kranken fahren“ entspreche eher „exorzistischen Vorstellungen von der Psychoanalyse“, welche „Vorstellungen vom Arzt als Magier“ verwende. Weiterhin bediene er durch die Inszenierung von „Liebe als heilender, schulderlösender Kraft“ „christliche Erlösungsphantasien“ und er setze „Liebesfähigkeit [...] bereits voraus“ wo sie in der Psychoanalyse durch die „komplexen Übertragungen erst hergestellt werden soll“ (ebd. S.119, 120). Kochs Kritik trifft zu, insofern Hitchcock

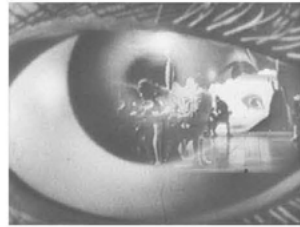


Abb. 41 : *SPELLBOUND*
Dalis Traumbilder

die psychoanalytische Theorie vereinfacht, in gewisser Weise auch verzerrt und zugunsten einer spektakulären Erklärungsfolie von Handlungsabläufen reduziert. Allerdings bewegt sich Hitchcock mit dieser Art der Vereinfachung psychoanalytischer Theorie auch in der Tradition von *GEHEIMNISSE EINER SEELE*. Das heißt, er verwendet in korrekter Weise die Prämissen des psychoanalytischen Films. Vor diesem Hintergrund erfüllt er den Anspruch, mit Hilfe psychologischer Theorie die Lösung eines Rätsels rational nachvollziehbar zu machen. Es geht um die emotional motivierte und rational durchgeführte Ermittlung einer Unheil stiftenden verborgenen Ursache – und zwar im Individuum. Programmatisch stellt Hitchcock diesen thematischen Fokus mit einem Shakespeare-Zitat in den Vorspann von *SPELLBOUND* – noch vor der darauf folgenden Erläuterung psychoanalytischer Theorie:

„In uns selbst [...] nicht in den Sternen liegt unsere Schuld.“ (Shakespeare; Vorspann von *SPELLBOUND*)

Die psychoanalytische Theorie verwendet Hitchcock auch in anderen seiner Filme, allerdings ausschließlich zur Erklärung von psychischen Auffälligkeiten der Protagonisten, wie beispielsweise Höhenangst in *VERTIGO* (USA 1958) oder scheinbar sinnloses Morden in *PSYCHO* (USA 1960). *SPELLBOUND* und *MARNIE* sind im Unterschied dazu Psychoanalyse-Filme im enge-

ren Sinne, weil in ihnen auch psychoanalytische Handlungspraktiken – also Psychotherapien – inszeniert werden.

Der psychoanalytische Blick konstruiert ein Subjekt – Begehren und Kontrolle im Geschlechterverhältnis

Die Psychotherapie ist in *SPELLBOUND* und *MARNIE* gleichzeitig Schauplatz von Liebe und unnachgiebiger, rationaler Aufdeckung einer ursächlichen Schuld. Der Ansatzpunkt der Psychotherapie ist das Innere des Individuums, welches dem Medium Film entsprechend von Außen erkannt werden muss. Von daher bedarf es eines besonderen Blicks – eines Blicks, der im psychoanalytischen Diskurs als ein voyeuristischer, kontrollierender und spannungserzeugender Zugriff auf die Filminhalte sowie auch auf das Erleben der ZuschauerIn beschrieben wird.

„The place of the look defines cinema, the possibility of varying it and exposing it. This is what makes cinema quite different in its voyeuristic potential from, say, striptease, theatre, shows and so on.“ (Mulvey 1989, S.25)

Auf einer abstrakteren Ebene kann der Hitchcock'sche Psychoanalyse-Film als eine Verschränkung der psychologischen Begriffe von Begehren und Kontrolle interpretiert werden – und zwar im Rahmen einer Theorie des Blicks. Um diese Begriffe von Begehren, Blick und Kontrolle spannt sich ein diskursives Feld, das in erster Linie durch die Verbindung von Filmtheorie mit Poststrukturalismus und Psychoanalyse bestimmt ist. Als psychoanalytische Theorie wird dabei entsprechend ihrer Nähe zur Semiotik vor allem die Lacan'sche Psychoanalyse verwendet (vgl. Bronfen 1999, Zizek 2002)

Am Anspruch erzählerischen Realismus gemessen kritisiert Koch, dass Hitchcock im Sinne eines „szientifisch legitimierten ‚Realismus‘“ (Koch 1989, S.117) die Psychoanalyse verkürze und damit nicht rational einsetze. Als möglichen „Sinn“ der Psychoanalyse sieht sie in Hitchcocks Filmen „allenfalls den, anschlussfähig an die Suspense-Erwartungen des Thrillers zu bleiben“ (ebd. S.119). Aus der Sicht einer Lacan'schen Theorie des Blicks jedoch verlagert sich die Funktion des Suspense von einem ausschließlich formalen Zweck zu einem zentralen inhaltlichen. Der Blick wird durch den Suspense hergestellt, geschärft und damit selbst deutlich. Über visuelle Informationen, über das Medium der Kamera erhält die ZuschauerIn schließlich die Suspense erzeugenden Informationen. Durch den Suspense treten Strukturen des Blickens hervor. Im Begriff des Blicks stecken im Lacan'schen Sinne folgende psychologische Annahmen: Der Blick verweist auf die Fähigkeit zur Imagination und auf den Wunsch nach Anerkennung. Er verweist auf Fragen der Identität und auf den psychologischen Begriff des Bedürfnisses. Kurz gesagt, der Suspense verweist über den Blick auf das Begehren. In der Lacan'schen Sichtweise ist der Begriff des Begehrens mit dem der Symbolisierung seiner Objekte notwendig verbunden. Dabei kommt auch grundlegend die Fähigkeit zur Fantasiebildung ins Spiel – und der Suspense lebt von der Fantasie der ZuschauerIn. Die Fantasie wird durch die Kamera gezielt zur Erzeugung von Suspense geleitet. Hier öffnet sich das Feld psychologischer Untersuchungen, weil der Begriff der Fantasie gesellschaftlich begriffen werden kann. Die Medienwissenschaftlerin *Brigitte Hipfl* weist dem

Begriff der Fantasie unter Rekurs auf die Psychoanalytiker *Laplanche & Pontalis* und einer gesellschaftstheoretischen Perspektive entsprechend folgenden Stellenwert zu:

„In unserer Kultur sind es insbesondere die Medien, die uns eine Vielzahl an Phantasieszenarien zur Verfügung stellen. Die Geschichten, die uns dort angeboten werden, sind [...] unendliche Variationen, in denen mit Material aus dem Alltagsleben die thematisch begrenzten Primärphantasien durchgearbeitet werden. Es sind immer wieder dieselben Geschichten, die zirkulieren - Geschichten über Identität, die Beziehung zu anderen, das Verhältnis zu Regeln und Gesetz, deren Inszenierung es möglich macht, dass wir mit unseren Wünschen darin Platz finden.“ (Hipfl 1999, S.151)

Die Fantasien haben eine Funktion im Rahmen von Geschichten, die den Individuen einen Platz im gesellschaftlichen Gefüge zuweisen. Sie geben „unserer Realität Konsistenz“ (ebd.), indem sie „Subjektpositionen“ (ebd.) konstituieren.

„Das Begehren, das in der Phantasie in Szene gesetzt wird, ist auf Ziele ausgerichtet, die dem symbolischen Bereich entstammen. Es sind Bilder und kulturelle Repräsentationen, aus denen das Subjekt lernt, was es zu begehren hat.“ (ebd. S.153)



Abb. 41: „Ich komme nur als dein Arzt. Das hat nichts mit Liebe zu tun.“

Auf diesem theoretischen Hintergrund wird im Diskursfeld der poststrukturalistischen Psychoanalyse Hitchcock mit einem ideologiekritischen Anspruch untersucht. Die Untersuchungen finden dabei in erster Linie im Bereich *feministischer Filmtheorie* statt. Überwiegend gilt Hitchcock hier als „mysoginist“, insofern er einen patriarchalen Blick in Verbindung mit einer masochistischen weiblichen Position inszeniert (vgl. Branston 2000, S.98; Denzin 1995, S.117; de Lauretis 1987; Lippert 1994, S.1089; Mulvey 1989; Penley 1989, S.41f.). Auf der anderen Seite werden Hitchcocks Filme auch als ideologiekritische Werke interpretiert, weil sie spezifische Unterdrückungsverhältnisse des Blicks im Geschlechterverhältnis reflexiv machen würden (vgl. Zizek 2002, Bronfen 1999). Der psychologisch-filmwissenschaftliche Diskurs zu Hitchcock wird auf einem sehr hohen Abstraktionsniveau geführt. Um hier zu zeigen, wie die psychologischen Momente von Blick, Begehren und Kontrolle durch die Verschränkung von Melodram und Thriller zusammenwirken und damit Subjektpositionen erzeugen, soll zunächst nun wieder ein Blick auf die beiden Filme *SPELLBOUND* und *MARNIE* geworfen werden.

In beiden Filmen geht es um Liebe, Verbrechen, Schuld und Psychoanalyse. *SPELLBOUND* zeigt die Liebe der Psychoanalytikerin Constanze zu ihrem an Amnesie erkrankten und fälschlich des Mordes bezichtigten neuen Chef John. *MARNIE* dreht sich um die Liebe des reichen Verlegers Mark zu seiner

an Kleptomanie leidenden und von ihm selbst des Diebstahls überführten Sekretärin Marnie. In *SPELLBOUND* wird das Ideal der romantischen Liebe inszeniert (vgl. Flicker 1998, S.102). In *MARNIE* geht es um Macht und begehrende Liebe.

Folgende dramaturgische Elemente sind in beiden Filmen gleich:

- Es geht um eine heterosexuell begehrende Liebe.
- Eine/r der beiden leidet an einem neurotischen Komplex.
- Der neurotische Komplex steht in Zusammenhang mit dem fälschlich als Schuld der ProtagonistIn erlebten Tod einer anderen Person.
- Der/die gesunde Partner/in führt bei der/dem anderen eine psychoanalytische Behandlung durch. Sie/er deckt das wahre Geschehen des Verbrechens auf und löst damit den Schuldkomplex der geliebten Person.
- Die Psychoanalyse wird durch die Verwendung psychoanalytischer Bücher, Begriffe und Techniken sowie durch die Inszenierung von Träumen und Symptomen dargestellt.

John leidet an Amnesie, Schwächeanfällen und reagiert phobisch, wenn er Streifen auf weißem Hintergrund sieht. Marnie leidet an Kleptomanie, Frigidität und auch sie reagiert phobisch – immer wenn sie rot auf weißem Hintergrund sieht. John wird beschuldigt, den Vorgänger auf seiner neuen Chefarztstelle ermordet zu haben. Aufgrund seiner Amnesie ist er geneigt, die Schuld anzunehmen. Aber Constanze kommt einem Schuldkomplex in Johns Psyche auf die Spur. Als kleiner Junge hatte John versehentlich den Tod seines Bruders beim Spiel verursacht. Seitdem fühlt er sich schuldig. Marnies Schuldkomplex basiert darauf, dass sie als kleines Mädchen einen Freier ihrer sich prostituierenden Mutter mit einem Schürhaken erschlagen hat, als dieser ihre Mutter tötlich angriff. Marnie handelte aus Angst und Verzweiflung. Ihre Phobie vor Rot rührt aus diesem Erlebnis: Das Blut des Erschlagenen breitete sich vor Marnies Augen aus. Johns Phobie vor Weiß gründet darin, dass er Zeuge war, als sein Vorgänger von dem wahren Mörder beim Skifahren erschossen wurde und einen Abhang hinabstürzte. Hinweise auf die wahren Umstände dieser Traumata zeigen sich in den Träumen von John und Marnie, welche Constanze und Mark psychoanalytisch zu entschlüsseln wissen. Der Status der Psychoanalyse als wissenschaftliches Fachwissen wird in beiden Filmen durch die Verwendung der Titel von Fachbüchern markiert: „Das Labyrinth des Schuldkomplexes“ (von John selbst verfasst) in *SPELLBOUND* und „Sexual Aberrations of the Criminal Female“ sowie „Das unentdeckte Selbst“ in *MARNIE*.

Die liebende Person bemüht sich in beiden Filmen, den neurotischen Komplex der/des anderen zu lösen – motiviert durch Liebe. Doch die Formen der Liebe werden unterschiedlich inszeniert. In *SPELLBOUND* handelt die Psychoanalytikerin Constanze in erster Linie fürsorglich. Sie will John helfen. Immer wieder betont sie, dass ihre psychoanalytischen Bemühungen rein ärztlicher Natur seien. Ihre Liebe zu John ist offensichtlich, doch sie versucht, bis es nicht mehr anders geht, das psychoanalytische Engagement für John unabhängig von ihrer Liebe zu ihm darzustellen. Gleich beim ersten Blickkontakt mit John ist zu sehen, dass die sonst so distanzierte, sachliche Constanze hin und weg ist. Bald danach küssen sie sich auf einem Spaziergang. Nachts geht sie in Johns Zimmer, unter dem Vorwand, sein Buch mit

ihm diskutieren zu wollen. John versteht und erklärt sogleich den Grund ihres Besuches: „Weil etwas mit uns geschehen ist.“ Sie küssen sich wieder. Als Constanze ihn etwas später auf seine Neurose hinweist, tut sie dies, um den Mordverdacht gegen ihn widerlegen zu können. Sie sagt: „Wir werden alles ins Reine bringen, bevor sie [die Polizei, A.d.V.] mit der Untersuchung beginnen“. John schenkt ihr sein Vertrauen. Schließlich spitzen sich die Ereignisse zu, und John muss fliehen. Mit Hilfe eines Detektivs findet Constanze John in einem Hotel. Ihre sehnsüchtigen Gefühle sind eindeutig inszeniert. Doch als sie ihn trifft, behauptet sie: „Ich komme nur als dein Arzt. Das hat nichts mit Liebe zu tun.“ Danach küssen sie sich gleich wieder. Mehrmals noch wird sie versuchen, ihr Begehren zu negieren und ihre Handlungen als rein ärztliche Hilfeleistung darzustellen. Erst unter äußerstem seelischem Druck gibt sie das Motiv ihrer psychoanalytischen Bemühungen preis. John droht, sie zu verlassen, weil er fürchtet, wirklich ein Mörder und damit auch eine Gefahr für Constanze zu sein. Sie bricht zusammen und fleht ihn an:

„Du sagst, du liebst mich. Was glaubst du, warum ich um dich kämpfe? Weil ich dich liebe, weil ich dich brauche. [...] Wir werden herausfinden, was dich seit deiner Kindheit verfolgt.“ (SPELLBOUND)

Das Kindheitstrauma seiner Geliebten will auch der liebende Mark in MARNIE herausfinden. Doch hier sind die Motive der ProtagonistInnen und die Beziehungsdynamik an den Handlungsoberflächen diametral anders gelagert. Während SPELLBOUND die fürsorgliche, helfende und nahezu aufopfernde Liebe einer Frau zeigt, ist in Marnie das offene, egoistische Begehren eines Mannes zu sehen, der seine Geliebte jagt, fängt und behalten will. Der reiche Unternehmer und attraktive Playboy Mark ist fasziniert von Marnie. Er weiß, dass sie eine Diebin ist, noch bevor er sie überführen wird. Und gerade weil sie eine Diebin ist, verliebt er sich in sie. Hitchcocks Anliegen mit MARNIE war es, „eine fetischistische Liebe zu zeigen“ (Hitchcock in Truffaut 1973, S.291). Er pointiert die Idee von MARNIE so:

„Ein Mann will mit einer Diebin schlafen, weil sie eine Diebin ist, wie andere mit einer Chinesin oder einer Negerin schlafen wollen. [...] Um es ganz eindeutig zu sagen: Man hätte Sean Connery zeigen müssen, wie er die Diebin vor dem Safe überrascht, wie ihn die Lust überkommt und er sie sofort vergewaltigt.“ (ebd.)

Während in SPELLBOUND das Begehren der Analytikerin in Widerspruch mit ihrem Anspruch auf Rationalität und damit als verdeckt gezeigt wird, tritt es in MARNIE offen und ohne Ambivalenzen auf die Bühne. Als die Analytikerin Constanze in SPELLBOUND beispielsweise ihren Geliebten John im Hause ihres Lehranalytikers umarmt, schaut dieser verurteilend zu ihr herab, und sie senkt den Blick. An einer anderen Stelle werden die berufliche Identität einer Psychoanalytikerin und die einer liebenden Frau sogar explizit als unvereinbar bezeichnet. Der Lehranalytiker erklärt Constanze und John belustigt: „Wir wissen, der Verstand einer verliebten Frau arbeitet auf der niedrigsten Stufe des Intellekts“. Eine verliebte Psychoanalytikerin verliert demnach ihre fachlichen Fähigkeiten und ist der Meinung ihres Lehranalytikers nach „hundertmal verrückter“ (ebd.) als ihr Patient John.

In der Gestalt des Mark in MARNIE sind die Rollen des begehrenden Mannes und die des rational vorgehenden Analytikers nun völlig kongruent.

In Hitchcocks oben zitierter Erklärung von MARNIE ist weiterhin auch „eindeutig“ expliziert, dass es hier um den Zusammenhang von Begehren, Macht und Herrschaft geht. Thematisiert wird die Macht eines Mannes über eine Frau, oder genauer gesagt, seine reale Macht und sein Wunsch, noch mehr Macht über die Frau zu haben. Gleich zu Beginn des Filmes wird Marnie als ein Objekt der Begierde eingeführt. In der ersten Szene des Filmes ist eine unbekannte Frau zu sehen, wie sie alleine einen Bahnsteig entlanggeht. Die Kamera folgt ihr von hinten. Ihr Gesicht ist nicht zu sehen, aber ihre Beine. Sie trägt ein figurbetontes Kostüm, auffällig ist ihre schwarze Haarmähne. Zu hören ist nur das Klackern ihrer hochhackigen Schuhe. Es folgt ein Schnitt ins Büro eines beraubten Geschäftsmannes. Er beschreibt eine Frau:



Abb. 42: Marnie

„Geraubt! Gestohlen! 9.967 Dollar. [...] Und es war dieses Mädchen. [...] 1,64 Meter, 110 Pfund, Kleidergröße 38, blaue Augen, schwarzes welliges Haar, regelmäßige Gesichtszüge, gute Zähne.“ (zwei Polizisten schmunzeln, eine Sekretärin lächelt verächtlich)

Die ZuschauerIn erhält zu Beginn des Films zwei Informationen über Marnie: Sie ist attraktiv und eine Diebin. Ihr Gesicht ist erstmals zu sehen, nachdem sie sich die Haare gefärbt hat. Die nächste Information ist die, dass sie eine problematische Beziehung zu ihrer Mutter hat. Marnie versucht sich offensichtlich von ihrer Mutter Liebe zu erkaufen, indem sie ihr Geschenke macht. Die Mutter ist gefühllos und abweisend. Ihr Blick ist verächtlich. Sie kritisiert Marnies nun blonde Haarfarbe als zu aufreizend und bezeichnet Marnies Geschenk als Geldverschwendung. Marnie fordert Liebe. Die Mutter weist sie zurück, spricht vom fehlenden Vater und wertet Männer allgemein ab. Marnie wird zornig, die Mutter ohrfeigt sie. Marnie entschuldigt sich.

In der ersten Begegnung zwischen Marnie und Mark wird das Bild eines Machtverhältnisses aufgebaut: Marnie wartet auf ein Vorstellungsgespräch in Marks Verlag. Sie sitzt mit verschränkten Beinen. Mark kommt in lässigem Gang und blickt auf ihre Beine. Marnie senkt den Blick und zieht verlegen den Rock über die Knie. Mark nimmt schweigend an Marnies Vorstellungsgespräch teil. Er erkennt in Marnie die Diebin, über die er mit seinem geschädigten Geschäftspartner unmittelbar nach dem Vorfall gesprochen hat. Er weiß schon



Abb. 43: Sophie

„von einem hübschen Mädchen ohne Referenzen“, das sehr „entgegenkommend“ wirke. Als der Geschäftspartner ihn auf die Diebin hinweist, sagt Mark: „Ach, die meinen Sie, die so hübsche Beine hatte“. Mark blickt zufried-

den und stellt Marnie ein. Er beobachtet sie daraufhin im Arbeitsalltag, bis er sie bald am Samstag zum Diktat in sein privates Büro beordert. Marnie schaut sich in seinem Arbeitszimmer um, ihr Blick fällt sogleich auf das Foto von einem fauchenden, schwarzen Jaguar. Mark erklärt ihr, dass das Sophie sei. Er habe sie in Südamerika gefangen und darauf dressiert, ihm zu vertrauen. Marnie trägt einen schwarzen Mantel. Sie liest den Titel des Diktattextes vor: „Lebensgewohnheiten der Raubtiere im brasilianischen Urwald“. Marnie geht zur Schreibmaschine und setzt sich. Mark betrachtet Marnie währenddessen ohne Unterbrechung, mit einem Blick, der dem eines Raubtieres ähnelt: der Körper regungslos, der Kopf leicht geneigt, die Augen fokussierend auf Marnie gerichtet. Dieser Eindruck wird verstärkt, indem Marnie scharf und Mark leicht verschwommen (Sean Connerys Augen sind dabei schwarz geschminkt) aufgenommen ist.



Abb. 44: Raubtiere

Im nächsten Moment wird die psychoanalytische Theorie angedeutet. Marnie und Mark beginnen sich über das „instinktive Verhalten“ der Menschen zu unterhalten. Die filmischen Codes des psychoanalytischen Films, angefangen von GEHEIMNISSE EINER SEELE (1926) und etabliert durch SPELLBOUND (1945) waren zur Zeit von MARNIE (1964) schon eingeführt: zu sehen waren in den

vorhergehenden Szenen bereits sozial auffälliges Verhalten (Diebstahl), Verwandlung (gefärbte Haare), problematische Mutterbeziehung (Liebesentzug, Abwertung von Männern, Idealisierung), Symptom (Rot-Phobie), Alptraum und Symptom (Empfindung von Kälte), Verdacht (Einstellungsgespräch), Vertrauen und Verhaltensbeeinflussung (dressierter Jaguar). Während Mark verschwommen und stilisiert wie ein Raubtier hinter seinem Schreibtisch auf Marnie blickt, können bei der ZuschauerIn diese Code-merkmale in Ruhe und prägnant wirken. Die Genrezugehörigkeit zum Psychoanalyse-Film wird spätestens in dieser Szene offensichtlich.

Marnie: Die Lebensgewohnheiten der Raubtiere im brasilianischen Urwald.

Mark: Tja, wissen Sie, bevor die Firma mich mit Beschlag belegt hat, hatte ich eigentlich vor, Zoologie zu studieren. ...

Marnie: Zoologie?

Mark: Ja, das instinktive Verhalten.

Marnie: Ach. Ist da das Verhalten der Menschen miteingeschlossen?

Mark: In gewisser Beziehung ja, denn unser instinktives Verhalten geht auf unsere animalischen Urahnen zurück.

Marnie: Auch die Instinkte des schwachen Geschlechts?

Mark: Dieser Aufsatz behandelt die Instinkte der räuberischen Lebewesen, der kriminellen Gattung sozusagen. Interessanterweise sind unter den weiblichen Tieren die räuberischen Neigungen sehr stark.

Mark und Marnie blicken sich nach diesem Dialog schweigend in die Augen. Ein Gewitter bricht los und wirft durchs Fenster einen Ast in den Raum. Marnie ist verängstigt, und Mark nimmt sie in den Arm. Sie küssen sich. Als Marnie einige Tage später nun auch Mark Geld stiehlt, ist seine Chance gekommen, das Raubtier, dessen Fährte er schon aufgenommen hat, zu fangen. Er überführt sie, verhört sie, und er bietet ihr als Alternative zur Anzeige die Hochzeit mit ihm an. Er macht Marnie eine Liebeserklärung, doch Marnie erkennt sein Motiv.

Marnie: Nein, du liebst mich nicht. Ich bin nur etwas, das du gefangen hast. Du hältst mich für ein Raubtier, das in einer Falle sitzt.

Mark: Das stimmt genau. Und ich glaube, ich habe diesmal wirklich ein wildes Raubtier gefangen. Ich habe dich gejagt und gefangen, und ich schwöre dir, ich werde dich auch behalten. Übrigens Marnie, wenn wir zuhause sind, komme nicht auf die Idee, mit dem Familiensilber durchzubrennen. Reiß dich zusammen, nur für eine kurze Woche, und wenn die vorüber ist, kannst du es dir rechtmäßig nehmen.

Marnie: So wie Sie mich dann nehmen können. So wie Sie es dann auch rechtmäßig tun können.

Mark: Ja, wenn man es so ausdrücken will. Irgendjemand muss die Verantwortung für dich übernehmen, Marnie, und da bleibt nur die Wahl zwischen mir und der Polizei, Schätzchen.

Mit den Metaphern von Jagd und Raubtieren umreißt Hitchcock hier eine interessante psychologische Kippfigur. Marnie und Mark sind beide Raubtiere. Marnie ist ein Raubtier, weil sie stiehlt. Mark ist ein Raubtier, weil er Marnie erbeuten und besitzen will. Beider Raubtierverhalten funktioniert dabei auf unterschiedlichen Handlungsebenen. Marnies räuberischen Motive haben Geld als Gegenstand. Marks Beute ist Marnie. Sein Gegenstand des Begehrens ist das Raubtier, abstrakter formuliert, das Räuberische selbst, oder psychologisch formuliert, das räuberische Selbst von Marnie. Marks Beutezug kommt allerdings nicht zum Ziel: Marnie heiratet ihn zwar, aber sie verweigert sich ihm sexuell. Sie kann nicht mit ihm schlafen, weil sie es nicht erträgt, von Männern berührt zu werden. Aus dieser dramaturgischen Figur kann nun folgender psychologischer Konflikt herausgelesen werden: Marnies und Marks Begehren ist räuberisch. Beide verwenden Kontrollmechanismen zur Erfüllung ihres Begehrens: Marnie, indem sie ihr Begehren an das Symptom der Kleptomanie bindet und ihre Diebstähle gut überlegt durchführt, Mark, indem er Marnie eine Falle stellt. Doch Marks Kontrolle scheitert genau am Gegenstand seines Begehrens: an Marnies Symptom, das über das Raubtierverhalten hinausgeht. Sie ist nicht nur kleptomant, sondern sie benutzt das Stehlen auch als Bedürfnisbefriedigung und zur Vermeidung ihrer Angst vor sexueller Nähe. Mark hat Marnie zwar gefangen, aber er kann sie nicht in Besitz nehmen. Marnies Symptom steht Marks Begehren im Weg. Deshalb wird im weiteren Verlauf des Filmes Marnies Symptom zum Gegenstand eines Konflikts zwischen Marnie und Mark. Marnie hält an ihrem Symptom fest, und Mark will es aus dem Weg räumen. Mark erweitert in Folge seine Machtinstrumente. Er greift zur Psychoanalyse. Er sieht in Marnies sexueller Verweigerung ein psychologisches Problem, das mit psychoanalytischen Mitteln gelöst werden kann. Da Marnie entgegen seinem Vor-

schlag keinen Psychiater konsultieren will, bleibt ihm nichts anderes übrig, als die psychoanalytische Behandlung selbst zu übernehmen – gegen Marnies Widerstand.

Im Sinne einer psychologischen Theorie der Macht kämpfen Marnie und Mark gegeneinander. Marnies Macht wird auf der Ebene des Symptoms, Marks Macht auf der Ebene des offenen Begehrens inszeniert. Marnies Widerstand wird dabei psychoanalytisch als eine Abwehr dargestellt, welche Mark zu durchbrechen versucht. Das heißt, Marnies Leiden ist als Krankheit dargestellt, und ihr Widerstand gegen Marks Versuche, in ihre Psyche zu dringen, werden zwar zu Anfang jeder entsprechenden Szene als Widerstand gegen seine Grenzüberschreitungen, aber letztlich auch immer wieder im Rahmen ihrer Krankheit erklärt. Als Mark mit ihr über die Inhalte eines ihrer Alpträume sprechen will, entgegnet sie ihm verächtlich: „Spielst du Freud? [...] Warum lässt Du mich nicht in Ruhe?“ Mark erwidert: „Weil ich dich für krank halte.“ Marnie wirft Mark daraufhin vor, dass er selbst „pathologisch“ sei, weil er auf eine Frau wie sie, die stiehlt und keine Männer an sich heranlässt, stehe. Mark lässt nicht locker, und da er bemerkt, dass Marnie psychologisch gebildet ist, will er ihr ein Buch über „das unentdeckte Selbst“ zu lesen geben. Marnie kontert, indem sie versucht, Mark lächerlich zu machen:

„Du möchtest für dein Leben gern Arzt spielen, nicht? Ok, ich bin ein begeisterter Kinogänger, ich verstehe was davon. Komm, spielen wir. Wollen wir mit Träumen anfangen oder wollen wir frei assoziieren?“

Sie beginnen ein Wortassoziationsspiel. Mark nennt Begriffe wie „Sex“ und „Tod“. Marnie antwortet mit Witzen und Reimen, allerdings gerät sie emotional zunehmend unter Druck, und beim Wort „rot“ bricht sie zusammen. Sie beginnt zu weinen, Mark nimmt sie in seinen Arm, und Marnie schluchzt: „Oh Gott, hilf mir!“ Diese Form eines Wortassoziationsspiels findet sich auch im wissenschaftlichen Diskurs: Schüler des Kriminologen Hans Groß entwickelten es Anfang des 20. Jahrhunderts als eine Verhörtechnik zum Zweck von Kriminaluntersuchungen (vgl. Haubl & Mertens 1996, S.22).

Nachdem Marnies Rot-Phobie nun noch weitere Ausmaße annimmt und schließlich zu einem dramatischen Reitunfall führt, Marnie wie in Trance wieder stehlen will und Mark sie vor dem offenen Tresor stellt, setzt Mark zum Höhepunkt seines psychoanalytischen Kampfes gegen Marnies Symptom an. Er zwingt sie mit Gewalt, gemeinsam ihre Mutter zu besuchen. Die Adresse der Mutter und Hinweise auf Marnies Trauma hat er vorher schon von einem Privatdetektiv ermitteln lassen. Mark bringt die aufgelöste und tobende Marnie in Anwesenheit ihrer Mutter so sehr unter Druck, dass sie sich an ihr Kindheitstrauma erinnert: Sie litt unter den Besuchern der Freier und hat in Notwehr einen davon erschlagen. Daraus resultierte ihre Abscheu gegen die Berührung von Männern.



Abb. 45: Mark stellt Marnie immer wieder Fallen und durchbricht ihre Abwehr.

Während Marnie weinend vor ihrer Mutter kniet, platziert Mark seine Schlussdeutung:

„Marnie. Es wird Zeit, dass du ein bisschen Mitleid mit dir selbst hast. Wenn ein Kind [...] keine Liebe empfängt, dann nimmt es sich, was es kriegen kann, ganz gleich wie. Das ist nicht schwer zu verstehen, hm.“



Abb. 46: „Ach Mark, ich will nicht ins Gefängnis. Ich bleibe lieber bei Dir.“
„Das freut mich, Liebes.“

Benommen und ruhig verlässt Marnie nun zusammen mit Mark die Wohnung der Mutter. Mark nimmt Marnie in den Arm. Er ist am Ziel seiner Anstrengungen. Er scheint Marnie unter Kontrolle zu haben. Sie zeigt keinen Widerstand mehr, schmiegt sich an Marks Schulter und steigt in seinen Wagen. Sie versichert, bei ihm zu bleiben und nicht ins Gefängnis zu wollen.

Doch kann Mark mit diesem Ergebnis zufrieden sein? Ist er auch am Ziel seines Begehrens angekommen? In der letzten Einstellung ist am Ende der Hafenstraße ein riesiges Schiff zu sehen, vor dem Marks Wagen wegfährt – ein Schiff, in dem *Slavor Zizek* eine für den latenten Sinngehalt des Filmes wichtige Bedeutung sieht. Er interpretiert dieses Schiff mit dem Lacan'schen Begriff des Realen als eines symbolischen Orts, „in dem Marnies Mutter lebt“ (Zizek 2002, S.20). Diese nachhaltige Präsenz der Mutter kann im Widerspruch zu Marks Erfolg bei Marnie verstanden werden. Es bleibt äußerst unklar, inwieweit sich Marnie wirklich für eine Beziehung mit Mark entschieden hat. Durch die Unklarheit über Marnies Entscheidung bleibt auch Unklarheit über Marnies Empfinden und letztlich über ihre Identität bestehen. Damit verweist der Film auf ein kontroverses Diskussionsfeld zu Hitchcocks Frauenbild.

Hitchcock in der feministischen Filmtheorie

Hitchcocks Thema der Verschränkung von Macht und Begehren innerhalb von Geschlechterbeziehungen wirft die Frage danach auf, in welcher Art er patriarchale Vorstellungen behandelt. Insbesondere von der eben beschriebenen letzten Szene in MARNIE ausgehend, macht nun die feministische Filmwissenschaftlerin *Elisabeth Bronfen* den Vorschlag, „dass Hitchcock als wesentlich weniger misogyn und heterosexualistisch zu verstehen ist, als die gängige Meinung es darstellt“ (Bronfen 1999, S.151). Hitchcocks Filme nehmen im feministischen Diskurs eine prominente Rolle ein, und die „gängige Meinung“ zu Hitchcocks Frauenbild geht im Wesentlichen auf die psychoanalytisch orientierten Filmwissenschaftlerinnen *Laura Mulvey* und *Tania Modleski* zurück.

Modleski kennzeichnet Hitchcocks Sicht auf die Frauen als mysogyn. Sein Frauenbild sei das eines „passiven Objekts männlicher, voyeuristischer, sadistischer Impulse“ (Modleski 1988, S.1f.). Diese Sichtweise teilt Modleski mit Mulvey, die in ihren filmanalytischen Untersuchungen spezifische unbewusste Funktionsweisen patriarchaler Verhältnisse aufdeckt und die etablierte Filmsprache als „grundlegend durch die Geschlechterherrschaft strukturiert“ sah (Klippel 2003, S.170). Einer ihrer zentralen Begriffe ist dabei der eines psychoanalytisch bestimmbarer „place of the look“ (Mulvey 1975, S.25). Hitchcocks Filme erscheinen in Mulveys Analysen als besonders konturierte Inszenierungen eines „männlichen Blicks“, der im Rahmen gesellschaftlicher Machtverhältnisse den Ort der Frau in einer masochistischen Beziehung zum Mann konstruiert (vgl. Penley 1989, S.41f.; Lippert 1994, S.1088f.).

Bronfen unterläuft diese Auffassung von einer affirmativen Darstellung patriarchaler Frauenbilder in Hitchcocks Filmen im Rahmen eines semiotischen Ansatzes, mit dem sie in seinen Filmen die Inszenierung grundlegender Widersprüche patriarchaler Ideologie aufzeigt. Im Zuge der Darstellung einer reflexiven Lesart werden Hitchcocks Filme zum Teil weit in den Himmel gehoben. *Robert Samuels* sehe in Hitchcocks Werk beispielsweise „Qualitäten, die als Korrektur zu den Einsichten Jacques Lacans und Jacques Derridas über Sexualität und Sprache gelesen werden könnten.“ Er spreche von einer „Rückkehr des verdrängten weiblichen Subjekts.“ Sein Werk ziele „tief ins Unbewusste der patriarchalen Gesellschaft“ (Feldvoß 2000, S.55f.), und mit seinem letzten Film *FRENZY* (UK 1972) werfe Hitchcock einen „luziden Blick auf eine Gesellschaft, deren Geschlechterbeziehungen von einem tiefgründigen Frauenhass strukturiert sind“ (ebd. S.62).



Abb. 47: MARNIE / Promotion Picture



Abb. 48: Hitchcock und Hedren

Bronfen stützt ihre These, dass Hitchcock feministisch gelesen werden könne, mit einer „kritischen Reiteration“ der Freudschen Texte zur Hysterie, „die man als eine Auslotung der unterdrückten weiblichen Stimme verstehen könnte“ (Bronfen 1999, S.151). Sie verbindet das Freudsche Konzept der Hysterie mit dem semiotischen Begriff der Performanz. Dem Freudschen Modell einer heilsamen

Katharsis durch das Erinnern und das Erkennen von ursächlichen psychischen Geschehnissen füge Hitchcock die Darstellung des darin enthaltenen theoretischen Problems vom Verhältnis zwischen Bedeutung und Referent hinzu. Folgende Frage müsse dabei unter Berücksichtigung des hier vorausgesetzten dialektischen Verhältnisses von Referent und Bedeutung notwendig offen bleiben.

„Die beunruhigende Frage, [...] ob es je wirklich möglich ist, an eine traumatische Urszene heranzukommen [...] oder ob die erreichte Szene nicht notgedrungen performativ gestaltet ist, was bedeutet, dass sie durch die diskursive Formation her- vorgebracht ist, an deren Ursprung sie nachträglich gesetzt wird.“ (Bronfen 1999, S.156)



Abb. 49: Tippi Hedren / BIRDS

Unter dem Licht einer solchen Theorie performativer Wahrheit berührt Hitchcock einen zentralen psychologischen Begriff: den der Identität – und speziell den der Geschlechtsidentität. „Gibt es eine wahre Weiblichkeit hinter diesem Täuschspiel oder existiert die Frau nur als auferlegte und auf Faszination und Verführung angelegte Darstellung“ (ebd. S.161)? In der letzten Szene von MARNIE fehlen mehrere „Garantien“ (ebd.), um sicher wissen zu können, ob Marnie nun wirklich Marks Beute ist. Die Wahrheit ihres Begehrens und damit korrespondierend die Möglichkeit einer festschreibenden Theorie von weiblicher Identität bleiben

offen. Die ZuschauerIn kann nicht wissen, ob Marnie mit dem Erinnern des Matrosenmordes „wirklich den Ursprung ihres Traumas und nicht nur dessen bedeutendste Repräsentation wiedergegeben hat“ (ebd. S.170). Die Darstellung von Marnie nach der Katharsis wirke weiterhin auch nicht beruhigend, sondern verunsichernd. „Diese infantilisierte Marnie“ sei eine „äußerst unheimliche Gestalt. [...] Das mordende Kind und die unterwürfige Frau“ bilden „einen neuen hysterischen Fremdkörper“. Das Wissen über die weibliche Identität bleibe offen, und damit eröffne Hitchcock die Möglichkeit einer subversiven Lesart geschlechtsspezifischer Filmcodes. Bronfen erläutert, wie Hitchcock filmische Codeelemente gezielt eingesetzt hat. Die Rolle der Marnie hat er mit der als „Inbegriff einer perfekten Schauspielerin“ (ebd. S.158) berühmten Tippi Hedren besetzt. Sie spielte bereits in BIRDS (USA 1963) eine Frau „die für ihre sexuelle Eigenständigkeit und Unkonventionalität bestraft wird“ (ebd.). Hitchcock spielt also mit Vorwissen der ZuschauerIn, um in MARNIE die zentrale Frage nach Sein oder Schein auch auf dieser Ebene zu induzieren. Weibliche Identität erscheint somit offensichtlich als eine konstruierte, und der Film wird in Folge einer feministischen Lesart zugänglich.

Im Kontext des feministischen Hitchcock-Diskurses werden die allgemeineren Begriffe von Identität und Gesellschaft mitverhandelt. Auch auf dieser Ebene werden Hitchcocks Filme hinsichtlich ihrer ideologischen Möglichkeiten beurteilt.

Hitchcock und der Begriff der Gesellschaft im Psychoanalyse-Film

Die Frage nach den Bedeutungsgehalten – gar hinsichtlich gesellschaftlicher, ideologischer Verhältnisse – wird von dem renommierten Filmtheoretiker *Siegfried Kracauer* nahezu als absurd verstanden.

„Niemand wird bestreiten wollen, dass die typische Hitchcock-Fabel alles andere als bedeutungsvoll ist. Seine Filme verwenden Emotionen als Reizmittel, bedienen sich irgendwelcher Konflikte und Probleme rein um der Spannung willen und vermeiden es im allgemeinen, ernsthafte menschliche Angelegenheiten zu berühren.“ (Kracauer 1964, S.361)

Allerdings verwendet Kracauer diesen Begriff der Bedeutungslosigkeit in einem positiven Sinne. Im Hinblick auf den Suspense bezeichnet er gerade die Bedeutungslosigkeit der Hitchcock-Filme als deren besonderen Vorzug (ebd.). Der Suspense lebt von den möglichen Vorannahmen der ZuschauerIn, und somit ist der ZuschauerInnen-Blick schon aus formalen filmtechnischen Gründen konstitutiv für die Erzeugung von (filmischer) Realität. Gerade weil die Inhaltsebene so sehr eingengt oder, anders formuliert, keine inhaltliche Tiefe in Hitchcocks Filmen sei, eigneten sie sich so gut, den Prozess der Wahrnehmung zu fokussieren. Im psychischen Akt der Wahrnehmung spiegeln sich die gesellschaftlichen Realitäten ihrer Möglichkeit. Hitchcocks Darstellung von Subjektivität steht damit in einem Kontext ideologischer Diskurse.

Norman Denzin verortet den Bedeutungshorizont von Hitchcock hier allerdings in einer eher begrenzten Weise. Er hebt Hitchcock zwar neben *Antonioni* als prominenten Stellvertreter eines Films der subjektiven Kamera hervor, jedoch sieht er in seinen Filmen, ähnlich wie die Filmwissenschaftlerin *Gill Branston* im melodramatischen Psychoanalyse-Film auf einer allgemeineren Ebene, auch deutliche moralische Aussagesysteme verankert. Branston beurteilt die filmische Verwendung der Psychoanalyse im Hollywood-Mainstream als eine transformierte Form der bekannten medialen Dichotomisierung von ‚gut und böse‘ in ‚krank und gesund‘:

„The language of ‚good‘ and ‚evil‘ was replaced by that of ‚health‘ and ‚adjustment‘ in films like [...] *Spellbound*.“ (Branston 2000, S.140)

Laut Denzin kann bei Hitchcock die moralische Dimension seiner Filme an der speziellen Weise der Kameraführung aufgezeigt werden. Die Kamera erfülle der ZuschauerIn den dargelegten für Hitchcock typischen voyeuristischen Genuss nicht nur einfach so, sondern

„the spectator’s desire [...] must be channeled into a larger project, the extraction of truth from a situation. [...] Hitchcock’s camera [...] must stand as an authority. [...] Hitchcock’s films simultaneously punish, please, reveal truth and act as a moral authority.“ (Denzin 1995, S.118)

Die autoritäre Funktionsweise von Hitchcocks Kamera leitet Denzin aus der Verwendung eines traditionellen filmtechnischen Mittels ab: Der Ort der Zuschauerin, der „point of view“ ist mit den kausalen Strukturen des Handlungsaufbaus aufs Engste verknüpft (ebd.). Dem Blick und der Fantasie sind damit deutliche Grenzen gesetzt, und das über die Kamera „eingefangene Subjekt“ (de Lauretis 1994, S.102) hat nicht viel Handlungsspielraum. Gegenüber der These einer möglichen reflexiven Lesart des „männlichen Blicks“ (Mulvey 1975) in *SPELLBOUND* und *MARNIE* ist demnach Skepsis geboten. In formalästhetischer Hinsicht sind die beiden Filme auf ein männliches Subjekt zugeschrieben und inhaltlich werden gesellschaftliche Zusammenhänge der Geschlechterkonstruktion nicht verhandelt.

Genauso wie gesellschaftliche Bedingungen der Geschlechterkonstruktion in *SPELLBOUND* und *MARNIE* in einer nach Denzin nur sehr begrenzten reflexiven Distanz wahrgenommen werden können, kommt der Begriff der Gesellschaft als solches in Hitchcocks Filmen in keiner kritischen Weise vor. Darüber hinaus wird in seinen Filmen auch die Psychoanalyse weniger als ein kulturelles und damit selbst gesellschaftliches Phänomen verwendet. Die Psychoanalyse ist in Hitchcocks Filmen ein technisches Mittel zur Erzeugung von bildästhetischen und narrativen Spannungsmomenten. Damit etabliert Hitchcock die Psychoanalyse als ein Instrument zur Verbindung von Melodram und Thriller. Der Begriff der Krankheit fungiert dabei wie im prototypischen Psychoanalyse-Film *GEHEIMNISSE EINER SEELE* als ein formal eindeutiges Kriterium zur Rekonstruktion einer kausal nachvollziehbaren Narration. Zentrales Merkmal der Funktionsweise dieses Krankheitsbegriffes ist ein singuläres kausales Ursprungsmoment. In Verbindung mit rekonstruierten Kausalfolgen dockt der Psychoanalyse-Film über den Begriff heilsamer Katharsis im Rahmen von Liebesbeziehungen an das Genre des Melodrams an. Diese filmspezifische Verwendung psychoanalytischer Theorie machte die Psychoanalyse in einem allgemeinen kulturellen Raum selbst berühmt.

Spätere erfolgreiche Hollywood-Filme wie beispielsweise *HERR DER GEZEITEN* (USA 1991) spiegeln diese kulturelle Repräsentation der Psychoanalyse bis heute wieder. Die Verbindung zum Melodram muss dabei nicht unbedingt durch die Überschneidung von privater Liebesbeziehung und therapeutischer Beziehung hergestellt werden. In dem ebenfalls berühmten Film *GOOD WILL HUNTING* (USA 1997) findet, wie auch zwischen Barbra Streisand und Nick Nolte in *HERR DER GEZEITEN*, am Höhepunkt der Erzählung eine heilsame Katharsis des Patienten in den Armen seines Therapeuten statt. Die Protagonisten werden hier zwar kein Paar, aber die Entfaltung ihrer emotionalen Beziehung bildet den roten Faden der Handlung, während die gesellschaftlichen Umstände der psychotherapeutischen Behandlung in einer rein klischeehaften Weise den Handlungsrahmen abgeben.

In *THE SIXTH SENSE* (USA 1999) kommen gesellschaftliche Kontexte von Psychotherapie und Krankheitsbegriff schließlich in gar keiner Weise mehr vor. Die Beziehung zwischen Therapeut und Patient wird hier in einem übersinnlichen Raum inszeniert: Der Therapeut ist schon tot, und der Patient sieht als Folge seiner Krankheit Tote. Diese surreale Verschränkung erklärt die Möglichkeit einer Beziehung zwischen Patient und Therapeut. Der Therapeut existiert nur in der subjektiven Wirklichkeit des psychisch Kranken. Ein Verhältnis zwischen gesellschaftlicher Realität, therapeutischer Beziehung und Krankheitskonstruktion kann in einer solchen dramaturgischen Figur sicherlich kein sinnvolles Handlungselement sein, doch bemerkenswert

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 aufreiben, 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 salonfähigen 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 Lächer 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 Belehrteten 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 Komplotte. [...] 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. Ergreifung 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.

2 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).

Mafia und Psychoanalyse verschränken ihre gegenläufigen Machtansprüche

In REINE NERVENSACHE treten zwei bekannte Filmcharaktere in Beziehung, die ansonsten in zwei völlig verschiedenen Welten leben: der bürgerliche Psychoanalytiker und der schwerkriminelle Mafiaboss. Den Psychoanalytiker Ben Sobol spielt der Starkomiker *Billy Crystal*, und die Rolle des Mafiabosses Paul Vitti ist mit einem Darsteller besetzt, der nicht treffender gewählt werden konnte: *Robert de Niro*. De Niro ist der Filmmafioso schlechthin, seit er für die Rolle des Vito Corleone in DER PATE II (USA 1974) mit einem Oscar prämiert wurde. Die zwei Charaktere werden zunächst genrekonform in die Handlung eingeführt.

Im Vorspann sind dokumentarfilmisch gehaltene Einstellungen zur Zeitgeschichte im Allgemeinen und zur Geschichte der Mafia im Besonderen zu sehen. Danach werden ästhetische Codes des Mafiafilms aneinandergereiht. Ein Konvoi von schwarzen Hochglanz-Limousinen rollt zu einem Landhaus, zu einer Versammlung von „Größen“ des Verbrechens: „Die ganze Familie“ ist da. Die Staatspolizei greift ein, es gibt eine Schießerei, die Bosse flüchten, und es war die „letzte Versammlung bis heute“ (ebd.).

An diese Reihe von Codes anknüpfend, kommt Vitti in die Handlung. Er ist der aktuelle Boss der Familie und verhandelt über die erste Versammlung seit jenem Desaster von damals. Die Lage ist angespannt, und es gibt wieder eine Schießerei. Vitti überlebt. Aber er bekommt Herzbeschwerden, Schlafstörungen, und er verliert immer häufiger die Kontrolle über seine Emotionen. Irgendwas stimmt offensichtlich mit dem Mafiaboss nicht. Er hat Arbeitsstörungen: Im Kugelhagel bekommt er lähmende Angst, in Besprechungen bleibt ihm die Luft weg, bei Verhören kann er seine Opfer nicht mehr schlagen. Und immer wieder bekommt er Herzbeschwerden. Ein Ambulanzarzt, zu dem ihn seine Leibwächter schließlich bringen, stellt erstmals die Diagnose: Angstattacken. Diese Diagnose empört Vitti über alle Maßen, schließlich sei er doch kein Schwächling. Wütend beschimpft er den Arzt, bevor die Leibwächter diesen zusammenschlagen.

„Eine Angstattacke? Was soll der Quatsch? Hey, sehen Sie mich an! Seh' ich aus, wie einer, der in Panik gerät? Seh' ich aus, wie einer, der in Panik gerät? Wo hast du denn Medizin studiert, du Penner!“

Vitti beherrscht sein Handwerk als (Film-)Mafiaboss trotz seiner Symptome offensichtlich immer noch. Doch er scheint auch begriffen zu haben, dass er psychische Probleme hat. In seiner Not geht er heimlich zu einem Psychoanalytiker – zu Ben Sobol.

Nachdem Vitti der ZuschauerIn in seinem genrespezifischen Arbeitsalltag (geheime Besprechung in einem Restaurant bei Tage, Mordanschlag) vorgeführt wurde, ist Sobol das erste Mal ebenfalls in einer genretypischen Darstellung des (Film-)Psychoanalytikers zu sehen. Er sitzt einer hysterischen Patientin in seiner gediegenen New Yorker Praxis gegenüber. Sie jammert und nervt ihn. Er stellt sich vor, der „Heulsuse“ gehörig die Meinung zu sagen, aber er bleibt in Wirklichkeit ruhig und schlägt vor, „nachzudenken“. Dieses Ringen um eine professionelle, abstinente Haltung ist ein beliebtes Thema des Psychoanalyse-Films (vgl. z.B. *Lovesick*, USA 1983). Als

Nächstes wird gezeigt, dass Sobol selbst auch nicht ohne Probleme ist. Sein Vater ist ein berühmter Psychoanalytiker und vielbeschäftigter Buchautor, gegen den Sobol nur schwerlich ankommt. Sobol weiß also, wovon er spricht, wenn er seinem nächsten Patienten erklärt, wie wichtig es ist, sich zu behaupten. Und in dem Moment betritt Vitti unangemeldet seine Praxis. Vitis Leibwächter wirft den Patienten raus, Sobol ist dagegen machtlos. Er erkennt Vitti und bekommt Angst. Vitti besteht auf ein Gespräch, Sobol willigt ein.

Vitti verlässt hiermit den etablierten Rahmen seines Genres und betritt einen Raum, in dem noch keine Codes für eine genrekonforme Regulierung der Machtverhältnisse vorhanden sind. Er betritt eine psychoanalytische Praxis in der Rolle des Patienten. Das heißt, Vitti ist der erste Mafioso, der auf der Leinwand in Therapie geht. Real soll es es zwar hin und wieder schon vorkommen, dass Gangsterbosse Psychotherapeuten beauftragen – ...

„Neulich in Berlin soll der alte Kernberg, [...] dem Fachpublikum von ähnlichen Problemen (wie denen von Ben Sobol, A.d.V.) erzählt haben. Da käme schon manchmal ein Mafioso und verlange vom Psycho-Papst höchstpersönlich die sofortige Heilung des Töchterleins.“ (Eichenbrenner 1999, S.53).

... aber im Unterschied zur Realität konsultieren Mafiosi im Spielfilm normalerweise keine PsychotherapeutInnen. Außerdem behandelt Kernberg vermutlich auch nicht die Bosse, sondern höchstens deren Töchter. Wie wird Vitti seinen gewohnten Machtanspruch als Oberhaupt des organisierten Verbrechens geltend machen? Er wird den Analytiker kaufen – und ihm drohen. Dem Klischee eines Mafiabosses entsprechend beauftragt Vitti den Psychoanalytiker Sobol zur Behandlung seiner Beschwerden unter direkter Einhaltung seiner Verhaltenscodes, die Macht symbolisieren. Er erhebt seine Stimme, er dominiert den Raum, er bestimmt die Gesprächs- und Interaktionsform, er duldet keine Widerrede.

Vitti erläutert kurz und knapp den Grund seines ungebetenen Besuches. Er stellt sein Problem dar, indem er versucht, dem Analytiker vorzumachen, dass er Rat für „einen Freund“ brauche, dem es nicht gut gehe.

„Dieser Freund, er ist ein Typ, der sehr viel Macht hat. Es gab nie etwas, womit er nicht fertig wurde. Plötzlich klappt er völlig zusammen. Er weint ohne Grund, er kann nicht mehr schlafen, er hat keinen Spaß mehr mit seinen Freunden. [...] Dann hat er diese Anfälle, dass ihm schwindlig ist, und Luft kriegt er auch nicht, Stechen in der Brust, und er hat richtig Angst, dass er stirbt.“ (Vitti)

Sobol erkennt natürlich sofort, dass Vitti von sich selbst spricht. Er teilt ihm seinen Gedanken mit, obwohl er weiß, wen er vor sich hat. Vitti ist begeistert von Sobols Scharfblick. Er fühlt sich erleichtert und beschließt, Sobols Patient zu werden. Die Machtverhältnisse dieser therapeutischen Liaison stellt er allerdings unvermittelt in genrekonformer Mafiosomanier klar:

Vitti: Sie sind gut, Doc! Wir beide bleiben in Verbindung. Ah, bevor ich es vergesse: Wenn wir uns unterhalten und Sie ne Schwuchtel aus mir machen, mache ich Sie kalt, ist das klar?!

Sobol: Können wir ‚Schwuchtel‘ definieren? Es mag nämlich sein, dass ...

Vitti: Wenn ich ne Schwuchtel werde, bringe ich Sie um, klar ?!

Sobol: Klar.

Vitti: Ganz einfach, ok. Sie sind gut, Doc. Man sieht sich, Doc.

Sobol ist engagiert – zu Vittis Bedingungen. Hier beginnt nun eine ungewöhnliche Therapie und damit die Verschränkung zweier bisher disparater Genres. Auf der einen Seite steht der Mafifilm mit seinen spezifischen Konstanten: Es geht um harte Typen, die stets Überlegenheit ausstrahlen. Wer könnte dem Stadtneurotiker, dem „Anhedonier“ Alvy Singer weniger ähnlich sein, als der ultrapotente Paul Vitti? Der prototypische Charakter eines (Film-)Mafioso ist der eines im Höchstmaß auf zweckrationale Funktionalität, Vernichtung und in diesem Sinne auf Autonomie hin konzipierten Individuums. Im Psychoanalyse-Film geht es um PatientInnen, die durch Dysfunktionalität gekennzeichnet sind (vgl. SPELLBOUND, USA 1945 und MARNIE, USA 1964), die in ihrer Abhängigkeit von zwischenmenschlichen Bindungen gezeigt werden (vgl. HERR DER GEZEITEN, USA 1991), die vor lauter Selbstreflexion in ihrer Genussfähigkeit eingeschränkt sind (vgl. DER STADTNEUROTIKER, USA 1977) oder an ihrer Gewalttätigkeit leiden (vgl. GOOD WILL HUNTING, USA 1997). Im Psychoanalyse-Film geht es um Erkenntnis, im Mafifilm geht es um Aktion. Das Thema des Verbrechens ist dem Psychoanalyse-Film zwar nicht neu, vielmehr ist es sogar eines seiner ursprünglichsten Elemente, aber in den bisherigen Psychoanalyse-Filmen operierten die PsychoanalytikerInnen stets gegen die VerbrecherInnen. Auf Seiten der Polizei halfen sie, die Kriminellen zu überführen (vgl. PHANTOM LADY, USA 1943, THE DARK MIRROR, USA 1946, ES GESCHAH AM HELLICHEN TAGE, BRD 1958) – und ihre „AnalysandInnen“ waren keine PatientInnen, sondern gefährliche PsychopathInnen. Die PsychopathInnen als Objekte des psychoanalytischen (Film-)Interesses entsprechen zwar im Wesentlichen auch dem Bild des oben beschriebenen, zweckrational und erfolgreich handelnden, autonomen Individuums (vgl. Parker 1995, S.85f., Haug, F. 2001), aber diese machtvollen Individuen betreten normalerweise keine psychoanalytische (Film-)Praxis, zumindest nicht als PatientInnen. Zwar war auch schon mal der amerikanische Präsident auf der Couch zu sehen (THE PRESIDENT'S ANALYST, USA 1967), aber für wirklich harte Typen wie den Mafiaboss Paul Vitti ist die Patientenrolle eigentlich kontraindiziert. Und feinfühlig, moralisch korrekt denkende Analytiker wie Sobol können keinen Schwerverbrecher als Analysanden gebrauchen. Demnach muss es zu einem Konflikt zwischen den jeweiligen Genrelementen kommen.

Sobol ist froh, die erste Sitzung mit Vitti überlebt zu haben, und er will es eigentlich dabei belassen. Er gibt an, dass er mit seiner Frau auf Hochzeitsreise gehen werde, und dass er keinem seiner Patienten mitteile, wo er sich aufhalte. Vitti braucht natürlich nur scharf nachzufragen, und Sobol rückt mit der Sprache raus: „Sheraton Bell Harbour Hotel, Miami Beach.“ Dort werden sich beide wieder sehen. Die narrative Figur, dass ein Patient seinem Analytiker in den Urlaub folgt, ist bekannt. In der Komödie WAS IST MIT BOB? (USA 1991) treibt der durch seine Schusseligkeit so witzige Bob (Bill Murray) den Analytiker Dr. Leo Martin (Richard Dreyfuss) bis zum Wahnsinn, als er diesen in seinem Feriendomizil nicht in Ruhe lässt und als die Kinder des Therapeuten Bob sogar in den Kreis der Familie aufnehmen. Im Unterschied zur Familie von Dr. Martin heißt Sobols Frau Vitti allerdings nicht willkommen. Sie verlangt von ihrem Mann, dass er den Kontakt zu die-

sem Schwerverbrecher umgehend abbricht. Sobol wäre auch nichts lieber als das, doch Vitti ist hartnäckig. Als Vitti während Sobols Urlaub bei seiner Geliebten im Bett versagt, gerät er wieder in eine so starke Krise, dass er den Arzt von seinem Leibwächter nachts in die Hotelbar bringen lässt. Die Schwere des sich entwickelnden Konflikts zwischen Vittis und Sobols Interessen wird zuvor noch deutlich untermauert. Vittis Gegenspieler wollen ihn umbringen. Das heißt, Vitti muss seelisch wieder auf die Beine kommen, sonst wird er bald tot sein. Doch trotz Vittis Einschüchterungsversuchen lehnt Sobol nun in der Tat weitere Behandlungsversuche nachdrücklich ab.

Warum zieht Vittis Machtanspruch als gefürchteter Mafiaboss bei Sobol nun nicht mehr? Zuvor hat Vitti dem Psychoanalytiker gebeichtet, schon achtmal „keinen hochgekrigert“ zu haben. Offensichtlich hat er sich schon zu sehr als verwundbarer Mensch gezeigt, so dass Sobol wohl keine kaltblütige Sanktion des abgelehnten Patienten mehr fürchtet. Daraufhin bricht Vitti zusammen. Er beginnt zu weinen, und es kommt dadurch zu einer Wendung der bisherigen Beziehung.

„Jaja, da haben wir es, sehen Sie. Genau das habe ich gerade gemeint. Ich bin ein toter Mann. Und so was wie Sie will ein Arzt sein! Ich würde mich schämen, wenn ich Sie wäre. Ein echter Arzt könnte nie einen Menschen im Stich lassen, der leidet. Sie können nicht einmal eine zweizellige Scheiß-Amöbe behandeln, Sie fieser Kurpfuscher. Ahhähähä. Oh Mutter Gottes, gib mir die Kraft, das durchzustehen. Dieser verfluchte Mistpenner will mir nicht helfen. Ständig fange ich an zu heulen, heule immer weiter. Ahhähähäh.“ (Vitti)

Sobol hat bisher in Beziehung zu Vitti nur taktiert, weil er Angst vor ihm hatte. Angesichts des emotionalen Zusammenbruchs von Vitti fühlt er sich nun aber wirklich als Helfer angesprochen. Er ist gerührt und sagt dem Mafioso dann doch zwei Wochen intensiver Therapie in New York zu. Vitti geht es gleich wieder besser, und er ist begeistert, dass Sobol so couragiert mit ihm spricht, wie es sonst niemand tut. Es kommt zu einem therapeutischen Arbeitsbündnis, in dem der neue Patient, wie zu erwarten war, stark agiert und Widerstand zeigt. Vitti will noch in Miami am nächsten Tag sofort wieder mit Sobol sprechen. Als dieser sich weigert, werfen Vittis Leibwächter Sobol in ein Haifischbecken. Gegen Sobols Deutungen zeigt der Macho-Mafiaboss seinen Widerstand auch verbal – in sehr direkter Weise:

Sobol: Denkbar wäre auch ein ungelöster ödipaler Konflikt.

Vitti: Klartext! Klartext!

Sobol: Ödipus war ein griechischer König, er tötete seinen Vater und nahm seine Mutter zur Frau.

Vitti: Beschissene Griechen!

Sobol: Das ist ein entwicklungsbedingt auftretender Trieb. Der Knabe möchte seinen Vater ersetzen, so dass er seine Mutter vollständig besitzen kann.

Vitti: Was soll das heißen? Ich wollte meine Mutter ficken?

Sobol: Nein, das ist eine primäre Fantasie.

Vitti: Haben Sie meine Mutter mal gesehen? Sagen Sie mal, sind Sie völlig bescheuert?

Sobol: Das ist Freud.

Vitti: Dann ist Freud ein kranker Wichser. Und Sie auch, wenn Sie mir mit so was kommen. Ahrrrhg.

Vitti ist ein anstrengender Patient. Während Sobols Hochzeit wirft sein Leibwächter einen Killer aus dem Hotelfenster direkt auf das Hochzeitsbuffet. Sobol ist aufgebracht, aber er hilft Vitti unmittelbar nach dem Mordanschlag, seine Aggressionen in Zaum zu bringen. In dieser Szene werden zwei jeweilige Genreinhalte in direkter Abfolge ineinandergeflochten. Vitti ruft seinen Kontrahenten Primo an, der ihn umbringen will. Er wählt seine Worte nach Sobols Rat.

Primo: Wie geht's denn so?

Vitti: Nicht gut. Nicht gut. Der, der das mit meinem guten Freund gemacht hat, der versucht jetzt mit mir das Gleiche zu tun. Ich hege eine Menge Gefühle deswegen, und ich hoffe, ich finde zu einer (...) Katharsis.

Primo: Was für Gefühle?

Vitti: Ich bin sehr verärgert. Ich spüre sehr viel Ärger in mir deswegen. Weißt du, ich bin wirklich sehr zornig. Ich fühle sehr viel aufgestaute Wut darüber.

Primo: Wieso erzählst du das mir?

Vitti: [...] Wie auch immer, ich versuche nur, dir zu vermitteln, was ich fühle. [...] Ich hoffe sehr, wir können diese Blockade lösen. [...]

Primo: (zu seinem Leibwächter) Organisiere ein Lexikon. Finde raus, was ‚Katharsis‘ sein soll. Wenn er uns damit rankriegen will, will ich wissen, was es ist.

Der Mafiaboss bemüht sich in Psycho-Rhetorik – die er nicht ganz durchhält. Er teilt Primo schließlich doch wutentbrannt mit, ihm seine „Scheiß-Eier“ abzureißen. Sobol ist unzufrieden und rät Vitti, auf ein Kissen zu schlagen, um Aggressionen abzubauen. Vitti setzt diese Intervention sofort um – und feuert 12 Kugeln in das nächste Sofakissen. Vitti ist wieder sichtlich besser gelaunt und schenkt Sobol in der nächsten Szene dankbar einen Brunnen für sein Vorstadthaus.



Abb. 58: Anti-Aggressions-Therapie

Die Beziehung zwischen dem Mafiaboss und dem Psychoanalytiker hat bereits mehrere Konflikte überstanden. Vitti und Sobol kommen zunehmend mehr in Kontakt und jeder von beiden beginnt an der Welt des anderen diskursiv teilzunehmen. Sobol erlebt eine erste Gegenübertragung: Er träumt die Erschießung von Vittis Vater anhand seiner eigenen Person. Vitti kontert Sobols Deutungen mit psychologisch gewitzten Gegendeutungen. Mafia und Psychoanalyse kommen sich immer näher, und überschneiden sich auch filmhistorisch gesehen. Sobols Gegenübertragungs-Traum ist genrespezifisch konnotiert. Er träumt, dass er von Killern auf offener Straße erschossen wird, und dass Vitti anwesend ist, ohne ihm helfen zu können. Diese Szene eines Attentats ist exakt jene aus DER PATE I, wo Don Corleone (Marlon Brando)

auf offener Straße niedergestreckt wird. Sobol ist erschüttert über seinen Traum. Er sucht Vitti während einer Beerdigungsmesse auf. Er erzählt ihm, dass er im Traum „wie damals Marlon Brando in der Pate“ getötet wurde. Vitti meint: „Sie drehen bald durch, Doc. Sie brauchen vielleicht selbst eine Therapie.“ Im anschließenden Disput beweist Vitti psychologische Souveränität gegenüber Sobols aufgeregter Sorge über die Bedeutsamkeit seines Traumes. Er dreht den Spieß um.

Sobol: Paul, verstehen Sie mich! Sie haben mich Papa genannt.

Vitti: Haben Sie einen Dachschaden!? Das ist ihr Traum. [...] Hey, drehen wir den Spieß um, sprechen wir über Ihren Vater. [...] Was ist Ihr Vater von Beruf?

Sobol: Das ist doch völlig (...)

Vitti: Was?

Sobol: Was?

Vitti: Sie haben gestockt.

Sobol: Nein, gar nicht.

Vitti: Sie haben gestockt. Das bedeutet, Sie hatten ein Gefühl, einen Gedanken oder so etwas. Was tut Ihr Vater? Ich will eine Antwort!

Sobol: Genau das Gleiche wie ich.

Vitti: Er ist Psychiater?! Oh, alles klar. Deswegen sind Sie so im Arsch. [...]

Sobol: Hören Sie, langsam wird die Zeit knapp, verschwenden wir sie also nicht mit meinen Problemen.

Vitti: Ihr Vater ist ein Problem.

Sobol: Nein!

Vitti: Nun sind Sie aufgebracht.

Sobol: Ich bin nicht aufgebracht. (wütend, laut)

Vitti: Sind Sie doch.

Sobol: Könnten Sie damit aufhören?!

Vitti: Ich werde langsam gut darin.

Sobol: Paul, ernsthaft, (...) wenn Ihnen nur Schwachsinn dazu einfällt, dann kann ich nichts für Sie tun. Rufen Sie mich an, wenn Sie meinen, es ist Ihnen ernst. (Sobol geht.)

Vitti: Es ist mir ernst. [...] Hey Doc, grüßen Sie Ihren Vater von mir.

Zwischen Sobol und Vitti entsteht eine immer tiefere Beziehung. Die Therapie ist bereits in vollem Gange: Der Patient zeigt Widerstand. Der Analytiker macht die Grenzen des Settings klar. Wenn es Vitti ernst sei, könne er Sobol anrufen. Wie soll es nun weitergehen? Wird der Mafioso demnächst zweimal die Woche auf der Couch Platz nehmen?

Licht- und Schattenseite des bürgerlichen Subjekts

Nach mühsamem Ringen um die wechselseitigen Machtansprüche des Mafiabosses und des Psychoanalytikers ist ansatzweise ein therapeutisches Bündnis zustande gekommen. Doch es wird keine Therapie im klassischen Setting folgen. Die aufkeimende Möglichkeit eines zumindest halbwegs stimmigen Arbeitsbündnisses zwischen den beiden wird wieder auf das Empfindlichste gestört werden. Ein Oberhaupt der Familie drängt Vitti dazu, Sobol zu beseitigen: „Der Seelenklempner weiß zu viel“. Vitti weigert sich na-

türlich. Doch als ihm seine Kollegen Beweise liefern, dass Sobol Kontakt mit dem FBI hat, erkennt er den scheinbaren Verrat und weiß, was zu tun ist. Sobol wiederum hat in der Tat mittlerweile Kontakt mit dem FBI. Die Agenten des Gesetzes sehen in Sobol eine günstige Chance, an Vitti heranzukommen. Sie spielen Sobol eine gefälschte Tonbandaufnahme vor, auf der zu hören ist, dass Vitti Sobol umbringen wolle. Sobol willigt verzweifelt ein, zum nächsten Treffen mit Vitti eine Wanze mitzunehmen. Vitti und Sobol treffen sich zu ihrem augenscheinlich letzten Gespräch. Das therapeutische Bündnis ist zerschlagen. Die beiden begegnen sich nun als Feinde.

Diese Wendung des Filmes, in der der Konflikt zwischen Sobol und Vitti verschärft und auf eine neue Ebene getrieben wird, ist sicherlich insofern sinnvoll, als der Film dadurch den Spannungsaufbau beibehalten kann. Darüber hinaus kann allerdings auch ein diskursiver Effekt festgestellt werden. Die therapeutische Beziehung zwischen dem Gangsterboss und dem Psychoanalytiker verstößt gegen gesellschaftliche Konvention. Ein praktizierender, also auf freiem Fuß stehender Schwerekrimineller kann nicht das Subjekt einer Psychotherapie repräsentieren. Die Psychotherapie ist eine moralische Institution des Bürgertums und in gewisser Weise wie eine säkularisierte Form der Religion auf der Lichtseite der Gesellschaft anzufinden. Das organisierte Verbrechen ist sicherlich auch ein Effekt bzw. ein Bestandteil des Kapitalismus und damit des Bürgertums (vgl. PROKLA-Redaktion 2001, S.326) – aber auf dessen Schattenseite. Weniger metaphorisch formuliert: Die Ideologie des Verbrechens steht zum etablierten bürgerlichen Wertesystem in einem funktionalen und zugleich auch komplementären Verhältnis. Die Subjekte von Mafia und Psychoanalyse sind kontradiktorisch konzipiert. REINE NERVENsache zielt sicherlich nicht offensichtlich oder intentional auf diesen hier abstrakt formulierten gesellschaftlichen Herrschaftszusammenhang von bürgerlicher Ideologie und Kriminalität ab, aber er ist in dem Film implizit codiert.

Vitti bzw. die filmische Figur des Mafiabosses repräsentiert das bürgerliche Subjekt insofern, als er das Interesse nach Profitmaximierung im Rahmen des Interesses nach Erhalt konservativer, patriarchaler Familienstrukturen erfolgreich verkörpert. Das macht den (Film-)Mafiaboss so nahbar, so verstehbar, so menschlich und damit auch so beliebt. Allerdings fungiert die Genre-Figur des Mafioso als eine negative Projektionsfläche für die Wünsche nach maximaler Selbstbehauptung und ungehemmtem, individuellem Ausleben der ansonsten strukturell-überindividuell gebundenen Aggression im Rahmen kapitalistischer Ordnung. Als negative Identifikationsfigur kann er aber nicht gleichzeitig Subjekt der positiven bürgerlichen Ideologie sein. Die im positiven Sinne subjektstituierende Institution Psychotherapie muss ihm verwehrt bleiben. Eigentlich dürften Vitti und Sobol beruflich nichts miteinander zu tun haben. Nachdem es aber diesen beiden Individuen nicht gelungen ist, die Grenze zwischen der negativen und der positiven Seite bürgerlicher Ordnung aufrecht zu erhalten – beide sind gewissermaßen „schwach“ geworden, schalten sich folgerichtig weiter reichende, stabiler organisierte gesellschaftliche Instanzen ein, um die Trennung zwischen Licht und Schatten der bürgerlichen Ordnung wiederherzustellen: die Mafia und das FBI.

Psychoanalyse als Spektakel jenseits ihrer Institutionalisierung

Durch den Betrug des FBI an Sobol und das Insistieren auf klare Verhältnisse von Seiten der Mafiaorganisation ist zwischen den beiden Protagonisten ein tödlicher Konflikt eingefädelt. In einem italienischen Restaurant – noch dazu in jenem, wo Vittis Vater ermordet wurde – ist der Showdown zu erwarten. Vitti und Sobol spielen ihre Rolle nun vollständig kongruent auf ihrer jeweiligen Seite der bürgerlichen Ordnung. Sobol hat eine Wanze bei sich, um Vitti zu überführen. Vitti hat seine Killer und seine Waffe bei sich, um Sobol zu liquidieren. Nach dem Essen bringt Vitti Sobol gewaltsam zu einem einsamen Schrottplatz – den Ort der geplanten Hinrichtung. Er ist unwiderruflich zur Tat entschlossen und Sobols Bemühungen um ein klärendes Gespräch definitiv nicht mehr zugänglich. Der Film kommt hier zum Höhepunkt seines Spannungsbogens: Vitti hat die Waffe aus nächster Nähe seitlich auf Sobols Kopf gerichtet und will „nichts mehr hören“. Sobols letzte Sekunde hat geschlagen. Nur ein Wunder könnte ihn jetzt noch retten. Doch die Psychoanalyse ist offensichtlich auch in verfahrenen Situationen ein mächtiges, wirkungsvolles Instrument. Sobol gibt nicht auf und verwendet eine psychologische Deutung als Mittel seiner Selbstverteidigung. Er erbittet sich „eine letzte Frage“ – eine Frage, mit der er Vittis Emotionen, dessen psychischen Zusammenbruch, sein eigenes Überleben und darüber hinaus sogar noch Vittis therapeutischen Durchbruch erreichen wird:

Sobol: Was hatten Sie bestellt?

Vitti: Was?!

Sobol: Was hatten Sie zum Essen?

Vitti: Wann?

Sobol: Als Ihr Vater umgebracht wurde.

Vitti: Was weiß ich? Keine Ahnung! [...]

Sobol: Was hat Ihr Vater gegessen?

Vitti: Ich sagte doch, das weiß ich nicht mehr. Worauf wollen Sie hinaus, verflucht?!

Sobol: Strengen Sie sich an! Eine einfache Frage. Was hat Ihr Vater gegessen?

Vitti: (schweigt, zögert, wird nachdenklich und leiser) Penne.

Sobol: Gut. Und Sie hatten was? (dreht sich langsam zu Vitti; schaut ihm erstmals wieder vorsichtig in die Augen; Vittis Waffe direkt vor seinem Gesicht)

Vitti: Ravioli.

Sobol: Stand das Essen schon auf dem Tisch?

Vitti: Es wurde gerade serviert.

Sobol: Haben Sie die Typen kommen sehen?

Vitti: (Nickt traurig, seine Augen werden feucht) Einen. Sah aus wie ein Hilfskellner.

Sobol: Hat Ihr Vater ihn auch gesehen?

Vitti: Nein. Aber ich wusste, da ist was faul.

Sobol: Warum, Paul?

Vitti: Es waren die Hosen. Zu gut für einen Hilfskellner. [...] Ich habe ihn den ganzen Weg beobachtet.

- Sobol: (schaut Vitti nun konzentriert und bestimmt in die Augen) Haben Sie was gesagt?
- Vitti: Nein. Dad war so wütend auf mich, ich konnte nichts sagen. (beginnt zu weinen)
- Sobol: Und Sie waren wütend auf ihn. Was ist dann passiert?
- Vitti: Ich hab den Zweiten nicht gesehen, aber meine Mutter schrie auf einmal.
- Sobol: Und Sie fühlen sich verantwortlich.
- Vitti: Ich hätte ihn irgendwie retten müssen. (weint)
- Sobol: Aber Sie waren wütend.
- Vitti: Ich hätte was sagen sollen. (beginnt zu schluchzen)
- Sobol: Sie hätten ihn nicht retten können.
- Vitti: (schluchzt leise) Ich hab ihn getötet.
- Sobol: Sie konnten nichts dafür. Sie trifft keine Schuld. [...]
- Vitti: Ich hab ihn sterben lassen. Er ist nicht mehr da. Ahhaaa! Er ist nicht mehr da. Und ich konnte nicht mal Abschied nehmen.
- Sobol: Dann holen Sie das doch jetzt nach, Paul. Ich meine, sagen Sie es ihm. Wenn er hier wäre, was würden Sie sagen?
- Vitti: Ich kann nicht! [...]
- Sobol: Na los, Paul!
- Vitti: Ich würde sagen, Dad, es tut mir so leid. Es tut mir so leid. Es (heult laut auf) tut mir so leid! (Vitti fällt Sobol in die Arme; heult und schreit; Zusammenbruch)



Abb. 59: Vitti bricht zusammen. Sobol überlebt.

Diese von De Niro beeindruckend und durchaus realistisch gespielte Szene wird nun umgehend wieder komisch konnotiert. Während Vittis Heulen wie das eines Wolfes über den ganzen Schrottplatz zu hören ist, unterhalten sich seine Leibwächter betroffen:

Leibwächter 1: Scheiße, der Arme ist völlig fertig!

Leibwächter 2: Warum verpasst der ihm nicht einfach eine Kugel? Ist doch peinlich!

Vitti und Sobol stehen nun wieder in Kontakt. Doch nicht genug, dass das Setting einer konventionellen Psychotherapie wohl nun eindeutig verlassen wurde, fallen beide Protagonisten im Anschluss an diese Schlüsselszene auch noch vollständig aus ihren Rollen. Nachdem Vitti zusammengebrochen ist, treten dessen Kontrahenten auf den Plan. Die feindlichen Killer eröffnen das Feuer, während Sobol weiterhin versucht, Vitti von seiner Unschuld am Tod des Vaters zu überzeugen. Die Protagonisten suchen Schutz hinter Vittis Limousine. Die Kugeln schlagen ununterbrochen auf die Deckung ein, doch Vitti ist unfähig zur Gegenwehr. Er liegt immer noch heulend in Sobols Schoß. Dieser fordert Vitti nachdrücklich auf, endlich zurückzuschießen. Er

versucht ihm sogar die Waffe in die Hand zu drücken, doch Vitti ist immer noch von seinen Gefühlen überwältigt und mit der Trauer um seinen Vater beschäftigt. Sobol fährt nun fort, psychologisch zu intervenieren – aber wieder nicht in therapeutischer, sondern selbsterhaltender Absicht.

„Sie müssen sich zusammenreißen. Sie müssen diese schöne Trauer kanalisieren, und zwar in mörderische Wut! Kommen Sie, erwidern Sie das Feuer!“ (Sobol)

Als Vitti immer noch am Boden liegend weiterheult, greift Sobol schließlich selbst zur Waffe und schießt ungezielt zurück. „Her mit der Scheiß-Knarre!“ ist sicherlich keine rollenkonforme Äußerung eines Psychotherapeuten. An dieser Stelle gelangt die Komik von REINE NERVENSACHE und auch die wechselseitige Dekonstruktion der beiden Filmgenres zu einem spezifischen Höhepunkt. Einen scharf schießenden Psychoanalytiker hat man schon mal komödiantisch dargestellt von James Coburn in THE PRESIDENT’S ANALYST (USA 1967) gesehen – aber an der Seite des US-Präsidenten und nicht an der Seite eines wimmernden Mafioso. Damit die Narration nun im Rahmen der als implizit dargestellten moralischen Kategorien nicht aus dem Ruder laufen kann, wird Sobol nicht zum Mörder. Im Anschluss an die Schießerei wird klargestellt, dass Vittis Leibwächter die Angreifer getötet haben. Zudem findet Sobol, nachdem die Gefahr vorüber ist, auch sofort wieder eine berufliche und damit ideologisch legitimierte Rolle zurück. Vitti und Sobol sprechen sich angesichts der dramatischen Ereignisse deutlich in einer abgegrenzten, reflektierenden Weise aus.

Vitti: Keine Sorge, ich wollte Sie nicht umbringen.

Sobol: Paul!

Vitti: Also bitte, vielleicht wollte ich Sie umlegen, aber ich war in einem schweren Konflikt deswegen. Ich - ich mache Fortschritte.

Sobol: (Gibt Vitti die Waffe zurück) Ich kann Sie nicht länger behandeln.

Vitti: (schluchzt) Ich weiß schon.

Sobol: Paul, heute sind wir auf wichtige Sachen gestoßen. Sie werden sich vermutlich noch eine Weile so fühlen. Aber die Lösung liegt vor Ihnen. Machen Sie was daraus. Viel Glück!

Sobol tritt souverän als Psychotherapeut auf, gibt Vitti gleichzeitig seine Waffe zurück und etabliert so bestimmt wie noch nie die entsprechenden Grenzen einer therapeutischen Arbeitsbeziehung. Er klärt den Konflikt im Rahmen seiner Profession und eindeutig. Damit sind Vitti und Sobol zwar nicht mehr im Geschäft, aber ihre Beziehung gelangt sozialpsychologisch bzw. beziehungsanalytisch gesehen auf ein fortgeschrittenes Niveau. Die im oben zitierten Dialog dargestellte Sequenz zeigt die Merkmale von Kontaktaufnahme, Freiwilligkeit, Abgrenzung, Symbolisierung und Reflexion einer autonomen Beziehung – allerdings unter der Bedingung, dass eine Arzt-Patient-Beziehung, also eine gesellschaftlich legitimierte Arbeitsbeziehung und damit ein im ideologischen Sinne positiver Subjektstatus des Gangsterbosses definitiv ausgeschlossen ist.

Rückkehr auf den Boden der Normalität: Mafia und Psychoanalyse finden ihr gemeinsames Subjekt im Gefängnis

Was passiert mit dem angeschlagenen Paul Vitti nun? Er bricht wieder heulend zusammen, als er in einem Fernseh-Werbespot rührende Bilder von einer Vater-Sohn-Beziehung sieht – und das unmittelbar vor der wichtigen Versammlung, zu der er unbedingt erscheinen muss, um sich öffentlich im Kreise der Mafiafamilie zu behaupten und um letztendlich von seinen Widersachern nicht getötet zu werden. Der Konflikt zwischen den Genres des Psychoanalyse-Films und des Mafiafilms spitzt sich somit nochmal und nun in existenzieller Weise zu.

Als Subjekt des organisierten Verbrechens kann er prinzipiell nicht Subjekt der Psychoanalyse sein. Durch die dramatische Auseinandersetzung mit Sobol und die Einsicht in seine bisher unbewussten Motive ist er aber nun doch Subjekt der Psychoanalyse geworden. Dieser Subjektstatus widerspricht dem des erfolgreichen Mafiaoberhaupts. Er kann seine Rolle im Rahmen seines beruflichen, sozialen Umfeldes nicht mehr ausfüllen, er kann nicht zur Versammlung gehen, er wird handlungsunfähig. Natürlich kann die bisher stringent aufgebaute Komödie nun nicht mit dem Tod von Paul Vitti enden. Um den Handlungsbogen auf einen guten Schluss hinführen zu können, d.h., um den mittlerweile tragisch gewordenen Konflikt zu lösen, bedient sich der Film eines klassischen Stilmittels: des *Deus ex Machina*³. Er wird in Gestalt des FBI erscheinen. Die Lösung wird folgendermaßen vorbereitet: Da Vitti unfähig ist, zur Versammlung zu gehen, zwingt Vittis Leibwächter und Freund Jelly aus eigener Initiative Sobol dazu, seinen Boss auf der Versammlung in der Rolle eines Conciliere, eines Beraters zu vertreten. Sobol sei der Einzige, der dazu fähig erscheint. Der Film gelangt hier nochmal zu einem, was die Wahl der Effekte betrifft, ganz dick aufgetragenen neuen Höhepunkt der Genrekommik. Untermal von Swing-Jazz, wie er schon von frühen Gangsterfilmen bekannt ist, fahren an die zehn schwarze Limousinen quer durch New York. Das FBI ist auch per Hubschrauber zur Stelle. In einer der Limousinen instruiert Jelly Sobol, wie er sich auf der Versammlung verhalten soll:

Jelly: Doc, wenn Sie was sagen sollen, dann schwafeln Sie ein bisschen! Kriegen Sie das hin?

Sobol: Ich bin Psychiater, wenn ich was kann, dann schwafeln!

Sobols Auftritt als Vittis Conciliere im Kreise der hochgradig gefährlichen Mafiosi ist köstlich inszeniert. Unter Anwendung seines psychologischen Geschicks entlarvt er die Aggression von Vittis Gegenspieler und gewinnt die

3 Der *Deus ex Machina* ist eine Gestalt der griechischen Tragödie. Nachdem ein inhärent unlösbarer Konflikt inszeniert ist, erscheint am Ende des Theaterspiels ein Gott auf der Bühne, der von außen ordnend in die Handlung eingreift und Kraft seiner übermenschlichen Macht eine Lösung herbeiführt. In der modernen Tragödie oder Komödie wird der *Deus ex Machina* nur noch selten als eine Gottheit dargestellt, sondern als eine irdische, aber prinzipiell mächtige und den Handlungsmöglichkeiten der ProtagonistInnen äußerliche Instanz.

Zustimmung der Ältesten. In dem Moment als Vittis Feind durch Sobols Taktik, bestehend aus Gegenfragen, rhetorischem Verwirrspiel und unverschämten psychologischen Deutungen, wutentbrannt die Waffe auf Sobol richtet, betritt dessen Klient Vitti persönlich den Raum. Ausgelöst durch die ängstliche Frage seines Sohnes, ob Papa wieder gesund werde, hat Vitti eine tiefgehende Entscheidung getroffen, die ihm Kraft verleiht. Er teilt der Mafiage-meinde nun offiziell mit, dass er „aussteigt“, dass er seine Karriere als Gangsterboss beendet. Sobol ist glücklich. Er und Vitti verlassen umgehend den Versammlungsraum. Jelly ist schon vorgegangen, um mit laufendem Motor im Wagen zu warten. Nun kann ein Mafiaboss, wie seine Gegenspieler unmissverständlich und sofort darlegen, nicht einfach seinen Job kündigen. Auf dem Hof eröffnen sie das Feuer auf den Abtrünnigen. Vittis Entscheidung alleine kann den Konflikt zwischen den disparaten Subjektansprüchen eines Kriminellen und eines im bürgerlichen Sinne freien Mannes offensichtlich nicht lösen. Vitti wird in die Rolle des Gangsters zurückgezwungen. Seine Leibwächter erwidern das Feuer. Es kommt zu einem wilden Gefecht. An dieser Stelle tritt der Deus ex Machina auf die Bühne. Das FBI bricht mit Panzerfahrzeugen durch die Hofmauern und verhaftet alle Gangster – insbesondere auch Vitti.

Der Konflikt zwischen Vittis oben dargelegten widersprüchlichen Subjektansprüchen, zwischen dem eines psychotherapiefähigen, im ideologischen Sinne positiven Subjekts und dem eines kriminellen, im ideologischen Sinne negativen Subjekts der bürgerlichen Ordnung, ist nun gelöst – und zwar dadurch, dass Vitti ins Gefängnis kommt. An diesem Ort ist der subjekttheoretische Widerspruch zwischen Gangster und Patient aufgehoben. Vittis Identität als Krimineller wird anschlussfähig an die eines Psychotherapieberechtigten, weil er im Gefängnis als Gangsterboss nicht mehr praktizieren kann. Der Status eines Gefangenen ermöglicht dem Kriminellen Vitti, Subjekt der Institution Psychotherapie zu werden. Diese Möglichkeit der hier abstrakt formulierten Synthese disparater Subjektkonstruktionen zwischen Licht- und Schattenseite bürgerlicher Ordnung wird klar, wenn man den Schluss des Films untersucht: Die nächste Einstellung nach Vittis Verhaftung zeigt eine langsame Kamerafahrt über eine im Sonnenlicht glitzernde Meeresbucht, so wie man sie in einem Urlaubsprospekt sehen könnte. Doch im Vordergrund sind keine Hotelanlagen, sondern Wachtürme und Mauern zu sehen: Sing Sing, das aus vielen Gangsterfilmen bekannte Gefängnis von New York. Die Musik ist ruhig und melodisch. Die nächste Szene zeigt Vitti und Sobol in einem entspannten, angeregten Gespräch. Sie schlendern einen mit zwar vergitterten, aber ästhetisch anmutenden Fensterbögen eingerahmten, lichtdurchfluteten Weg herunter. Ihre Schritte sind lässig. Vittis Gefangenenkleidung ist frisch gebügelt und sitzt perfekt, als wäre sie, wie es einem Mafiaboss gebührt, vom Maßschneider gefertigt. Sobol hat die Hände in den Hosentaschen. Das Personal blickt freundlich. Wir befinden uns im Gefängnis, aber das Licht, der leicht abwärts führende Gang, die Fensterbögen, die legere Kleidung Vittis und beider entspannte Körperhaltung sowie Stimme lassen die ZuschauerIn eher an die Toscana denken.

Vitti und Sobol geht es gut – und es geht ihnen, das ist entscheidend für die eben dargelegte These, miteinander gut. Zum ersten Mal nimmt Sobol Vitti freiwillig und mit reinem Gewissen als Patient an. Einer therapeutischen Arbeitsbeziehung stehen keine gesellschaftlichen, moralischen und ideologi-

schen Hindernisse mehr im Weg – dies, weil Vitti in keinem Konflikt mehr mit dem Gesetz steht.



Abb. 60: „Sie sind gut, Doc!“ „Nein, Sie.“ „Nein, Sie“ „Sie sind gut, Doc!“

Sobol: Sie hatten Glück. 18 Monate sind doch nichts. Primo Sidone (Vittis ehemaliger Feind, A.d.V.) ist tot aufgefunden worden.

Vitti: Schon gehört. Sehen Sie mich nicht an. Ich bin unschuldig. [...]

Sobol: Gut. War nur ein Test.

Vitti: Oh, keine Sorge. Doc, könnten wir unsere Privatsitzungen hier drin weitermachen? [...]

Sobol: Würde Ihnen das gefallen?

Vitti: (nickt bestimmt, aber auch bescheiden)

Sobol: Ja, am Samstag könnte ich es einrichten. Oder wir nehmen das Telefon.

Vitti: Sie behandeln telefonisch?

Sobol: Klar, falls ein Patient mal unterwegs ist - oder im Bundesgefängnis. Ja.

Vitti: Danke, Doc.

In der letzten Szene tanzen Sobol und seine Frau auf der Terrasse ihres Hauses. Mrs. Sobol war stets gegen die Beziehung zwischen ihrem Mann und dem Kriminellen. Doch nun sind sie versöhnt, und auch Vitti ist symbolisch in diese harmonische Szene integriert – in potenter Form, wie es einem Mafiaboss entspricht. Die Kamera fährt vom eng umschlungenen Paar zu dem jetzt sprudelnden Brunnen, den Vitti Familie Sobol einst in seiner übergriffigen Art geschenkt hat, und die Musik zum Tanz spielt eine Band, die Vitti engagiert hat.

Am Ende des Films sind alle ProtagonistInnen, und das heißt auch die widersprüchlich konzipierten Subjekte, versöhnt. Der Mafiaboss ist für einen erträglichen Zeitraum im Gefängnis. Seine Potenz und attraktive Erscheinung kann er behalten. Trotz Inhaftierung ist Vitti nicht gezähmt, aber einer Therapie steht gesellschaftlich nun nichts mehr im Wege. Bis zu dieser institutionell konfliktfreien Beziehung zwischen Sobol und Vitti war allerdings ein langer, konflikthafter Weg zu beschreiten, auf dem die Widersprüche zwischen Gangster- und Psychoanalyse-Genre verhandelt wurden. Der Krankheitsbegriff spielt dabei eine zentrale Rolle. Im Unterschied zu den meisten anderen Psycho-Filmen, die einen Zusammenhang zwischen psychischer Krankheit und Verbrechen behandeln, wird hier Krankheit und Verbrechen in ein widersprüchliches Verhältnis gesetzt. Durch seine psychische Störung gerät Vitti in Widerspruch zu seinen Rollenansprüchen als Verbrecher. Die Krankheit führt nicht, wie gewohnt, zum Verbrechen, sondern sie verhindert es. Damit wird die Psychotherapie auf gesellschaftlicher Ebene moralisch ad absurdum geführt. Hilft sie dem Gangster, befördert sie das Verbrechen und unterminiert ihren Geltungsanspruch als eine Institution der bürgerlichen Mo-

ral. Entlang dieses Widerspruchs werden in *REINE NERVENSACHE* der Gangster- und der Psychoanalyse-Film wechselseitig dekonstruiert. Sozialwissenschaftlich interessant ist dabei die deutliche Darstellung der Psychotherapie als eine bürgerliche Institution und die Verwendung des Krankheitsbegriffes als ein ideologisches Element dieser Institution. Die normativen Gefüge, die den Krankheitsbegriff und die Psychotherapie bestimmen, werden sichtbar, indem sie auf den Kopf gestellt werden.

Im Psychotherapiefilm wird der Krankheitsbegriff in dem Maße als ein gesellschaftliches, kulturelles Phänomen verhandelt, wie die Psychotherapie als eine Institution thematisiert wird. In *GEHEIMNISSE EINER SEELE* und *SPELLBOUND* sowie *MARNIE* als prominente Beispiele des klassischen Hollywood-Kinos ist dies noch nicht der Fall. Die Psychoanalyse wird hier thematisch jenseits ihrer ideologischen Funktion der gesellschaftlichen Herstellung von Normalität verwendet. Vielmehr wird sie als eine Theorie des Subjekts verwendet, welche zwar auf eine gesellschaftliche Herstellung des Subjekts verweist, aber die ideologischen Koordinaten ihrer eigenen Subjektkonstruktion selbst nicht reflektiert. Mit Woody Allens *DER STADTNEUROTIKER* ändert sich das. Dieser Film wurde im Anschluss an die Zeit des New Hollywood-Kinos, welches die gesellschaftliche Herstellung von Subjektivität in einer bis dahin noch nicht dagewesenen Breite zum Gegenstand nimmt, produziert (vgl. Prinzler & Jatho 2004). Hier bekommen Psychoanalyse und damit auch der Krankheitsbegriff eine genuin gesellschaftliche, kulturelle Dimension.

Im psychoanalytischen Diskurs kann die Reflexion der gesellschaftlichen Bedingtheit von psychoanalytischer Theorie und Praxis eher als Seitenstrang der wissenschaftlichen Auseinandersetzung und tendenziell vernachlässigter Gegenstand betrachtet werden. Woody Allens Filme dagegen haben die Tiefe der gesellschaftlichen Verankerung der Psychoanalyse als Institution der bürgerlichen Gesellschaft sowie ihre entsprechenden Vorstellungen vom Subjekt einem breiten Publikum dargelegt. *REINE NERVENSACHE* greift diese gesellschaftliche Dimension nicht mehr explizit auf, aber der Film spielt mit den Film-immanenten Codes, welche in der Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Dimensionen der Psychoanalyse mittlerweile im filmhistorischen Diskurs nachhaltig verankert sind. Entscheidend ist dabei, dass der Krankheitsbegriff durch seine institutionelle, normative Funktion Bedeutung gewinnt.

Nachdem nun in den Kapiteln Psychiatrie und Psychotherapie die filmische Konstruktion abweichender Subjektivität hinsichtlich jener beiden Institutionen untersucht wurde, welche mit dem Krankheitsbegriff unmittelbar zusammenhängen, wird im nächsten Kapitel eine Institution in den Blick genommen, die als basalster Boden gesellschaftlicher Normalität gilt und damit für die Untersuchung von Abweichungskonstruktionen besonders interessant erscheint: die Familie.

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.

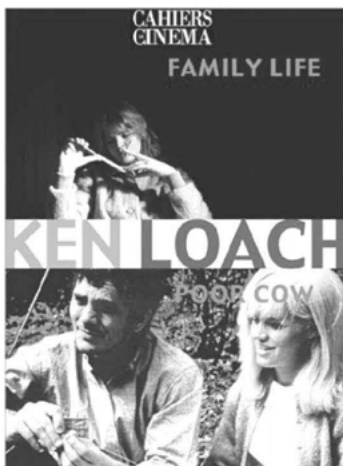


Abb. 61: FAMILY LIFE

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 milieubedingte 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 angedeuteter 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 wiederspiegelt 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 Handlungsaufbau werde der ZuschauerIn auf langen Kamerafahrten und mit

der damals neuen Technik der *steadycam*² 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 Befindlichkeit 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 würdigen 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 Psychriefilm 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 Psychatriepatienten. 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 substanzial 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.

7. WAHNSINN UND KRIEG

7.1 Zum institutionellen Charakter des Krieges

Krieg als Institution zu verstehen ist nicht selbstverständlich – weder im Alltagssprachgebrauch noch im gesellschaftstheoretischen Diskurs. In erster Linie ist der Begriff der Institution mit Einrichtungen, die das Funktionieren der Gesellschaft gewährleisten, verbunden. Am offensichtlichsten zutreffend dürfte diese Definition des Institutionsbegriffs in der bis hierher durchgeführten Untersuchung für das Beispiel Psychiatrie sein. Als Institution beinhaltet sie zum einen arbeitsteilige Praktiken, die von Verwaltungsfunktionen über Machtansprüche und Entscheidungsabläufe bis hin zu zielgerichteten Interaktionen der beteiligten Individuen reichen. Zum anderen beinhaltet die Psychiatrie, wie alle Institutionen, auch symbolische und normative Momente, welche die Interaktionen, Machtstrukturen und Zielvorgaben mit dem Erleben der Individuen verbinden. Es würde zu weit führen, hier den Institutionsbegriff differenziert zu diskutieren. Aber allgemein kann vorausgesetzt werden, dass Institutionen soziale Regelwerke, spezifische praktische sowie ideologische Ziele, diskursive Praktiken, identitätsbestimmende Funktionen und sozialisatorische Effekte beinhalten (vgl. Kardorff 1998). Diese Elemente können ebenso bei den Gegenständen Psychotherapie und Familie nachgewiesen werden. Doch wie verhält es sich mit dem Gegenstand „Krieg“? Ist Krieg eine Institution? Und was wäre mit dieser theoretischen Bestimmung für die Untersuchung des Begriffs psychischer Störung im Kriegsfilm gewonnen?

Auf den ersten Blick erscheint die Behauptung, dass Krieg als Institution verstanden werden kann, widersinnig – wenn nicht gar zynisch. Der Begriff der Institution ist prinzipiell positiv definiert – positiv in dem Sinne, dass Institutionen gesellschaftlich erwünschte Effekte erzielen sollen. Sicherlich ist ein notwendiges Element des Krieges, nämlich das Militär, schon im einfachsten Sinne eine Institution. Das Militär ist eine komplexe und gesellschaftlich tief verankerte soziale Organisation mit einem klar begründeten und allgemeinen Ziel: die Durchsetzung politischer sowie ökonomischer Interessen zur Sicherung der Existenzgrundlagen der jeweiligen Gesellschaft und gegebenenfalls zum Erhalt oder zur Herstellung humaner Lebensbedingungen in anderen Gesellschaften (vgl. Rice 2003) – so lautet in den Industrieländern zumindest der offizielle Auftrag des Militärs, ungeachtet seiner politikwissenschaftlich nachweisbaren Funktion, spezifische Kapitalinteressen auf internationalen Märkten durchzusetzen (vgl. Chomsky 2002a, S.21 ff.).

Das Militär ist eine Institution – aber der Krieg? Im Begriff des Militärs geht der Begriff des Kriegs nicht hinreichend auf. Inwieweit kann ein institutioneller Charakter des Krieges für die Untersuchung von Kriegsfilmen vorausgesetzt werden?

Im Rahmen der vorliegenden Arbeit kann kein differenzierter Rekurs auf Theorien des Krieges unternommen werden, dies wäre zu vielschichtig. Al-

lerdings wird hier ein allgemeiner Begriff des Krieges in der Art vorausgesetzt, dass Krieg als eine gesellschaftliche Praxis auf der Grundlage politischer und ökonomischer Interessen definiert ist, welche die physische und psychische Zerstörung oder Beschädigung von Individuen sowie derer Lebensgrundlagen zur Folge haben. Krieg ist eine gesellschaftliche Realität mit gesellschaftlichen Ursachen, die über anthropologische, psychologische oder kulturelle Momente hinausgehen. Als normative Voraussetzung zum Begriff des Krieges in der vorliegenden Arbeit sei hier eine im Rahmen der Friedensforschung nachvollziehbare pazifistische Sichtweise (vgl. Krippendorf 2000) genannt. Unter dieser Perspektive wird Krieg im Hinblick auf den durch ihn bewirkten Schaden wie auch im Hinblick auf seine Ursachen vor dem Hintergrund ökonomischer sowie politischer Interessen begriffen – und prinzipiell abgelehnt (vgl. Chomsky 2002b; Haug 2003).

Zur Frage, ob Krieg als eine Institution verstanden werden kann, ist folgende Überlegung des Psychoanalytikers *Stavros Mentzos* hilfreich:

„Der Krieg ist unter einem gewissen Aspekt ohne weiteres mit einer Institution vergleichbar. Krieg impliziert nämlich nicht nur eine hochentwickelte soziale Organisation, also das Militär, sondern darüber hinaus auch kollektive Handlungs- und Beziehungsmuster mit [...] konstanter Bindung an bewusste und unbewusste Zielsetzungen und an zentrale Ordnungswerte in der Antriebsstruktur der Gesellschaftsmitglieder.“ (Mentzos 2002, S.213)

Für eine Untersuchung der filmischen Darstellung des Begriffs psychischer Störung ist diese Definition des institutionellen Charakters von Krieg nun insofern nutzbar, als die sozialpsychologisch nachvollziehbaren Momente, die Subjekteffekte der unmittelbar und auch mittelbar am Krieg beteiligten Individuen benannt und differenziert werden. Unter Verwendung psychoanalytischer Begrifflichkeiten entwickelt Mentzos eine Theorie der psychosozialen Funktionen des Krieges. Kern dieser Theorie ist ein psychologisches Homöostasemodell, mit dem erklärt wird, wie Krieg in pathologischer, aber maßgeblich auch in nicht-pathologischer Weise spezifische Beziehungserfahrungen vermittelt. Dadurch werden unter anderem auch die so irrational anmutenden positiven Affekte des Individuums in Zusammenhang mit Kriegserleben transparent.

Wie bereits *Sigmund Freud* in „Zeitgemäßes über Krieg und Tod“ (1915), geht Mentzos der Frage nach, in welcher Weise – konstruktivistisch übersetzt – die adäquaten Subjektpositionen für die Durchführung eines Krieges hergestellt werden. Freud erklärte, wie das Geschehen des Krieges die Regression des psychischen Funktionierens auf „das primitive Seelische“, das Ausleben „zurückgehaltener Triebe“ und die Freuden des sogenannten primärprozesshaften Erlebens befördere (Freud 1994, S.45). Der Krieg lasse „den Urmenschen in uns wieder zum Vorschein kommen“ (ebd. 59). Hinsichtlich der damit verbundenen moralphilosophischen Problemstellungen spitzt er seine Argumentation auf der Ebene des Menschenbildes auf eine sehr schmerzliche und in den meisten Kriegsfilmern zurückgewiesene These zu. Die Frage, wie Menschen als konstatierte sittliche Vernunftwesen auf ein solch barbarisches Handlungs- und Erlebensgeschehen wie im Krieg verfallen können, beantwortet er damit, dass sie in Wirklichkeit „nicht so tief gesunken“ seien, „wie wir fürchten, weil sie gar nicht so hoch gestiegen waren, wie wir’s von ihnen glaubten“ (ebd. S.44).

Unter den sozialpsychologischen Sichtweisen, wie sie Mentzos und Freud vorlegen, ist das zentrale Argument zur Begründung des institutionellen Charakters des Krieges seine Funktion, gesamtgesellschaftliche Zusammenhänge mit dem Erleben von Individuen zielgerichtet zu vermitteln. Mentzos fasst dies auf folgende Formel zusammen: „Der Krieg ist ein zivilisatorisches Ergebnis und somit einer Institution vergleichbar“ (Mentzos 2002, S.42). In seinen Untersuchungen wird, dem psychologischen Gegenstand methodisch entsprechend, das Funktionieren der Institution Krieg tendenziell nun mehr auf der Ebene von Individuen als auf der von gesellschaftlichen Strukturen verortet. Die psychologische Untersuchung des Krieges bringt den Nutzen, das Erleben der geschädigten und handelnden Individuen aufzuschlüsseln. Jedoch ist es problematisch, wenn die Untersuchung von Ursachen und Zusammenhängen des Krieges auf die Gegenstandsebene der Individuen reduziert wird – auch wenn sie in Gruppen oder „Großgruppen“ handeln (vgl. Volkan 1999). Weiterhin ist in der psychologischen Theoriebildung zum Gegenstand Krieg häufig eine irreführende Personalisierung der Gesellschaft zu finden. Der derzeit sehr populäre psychologische Kriegstheoretiker *Vamik Volkan* erläutert die gesellschaftliche Dynamik kriegerischer Konflikte beispielsweise so:

„[...] bei Konflikten projiziert eine Gesellschaft eigene ‚böse‘ Anteile in die Außenwelt. Das ist wie bei einer schweren seelischen Störung, bei der die Fähigkeit zur Integration widersprüchlicher Seiten der eigenen Person verloren geht und ein Mensch die Welt nur noch schwarz und weiß erlebt.“ (Volkan 2003, S.67)

Der psychologischen Kriegsforschung ist das Problem der Psychologisierung des gesellschaftlichen, politischen Gegenstandes immanent. Mentzos berücksichtigt jedoch dieses Problem explizit und verweist auf die Dimension einer dem psychologischen Gegenstand übergeordneten, strukturellen und gesellschaftlichen Gegenstandsebene. Hier verwendet er den Begriff der Institution.

„Denn unsere Entwicklung, die historisch-gesellschaftliche, aber auch die individuelle, ja sogar unsere gesamte Zivilisation und Kultur ist in einem wahrscheinlich bis jetzt noch nicht richtig eingeschätzten Ausmaß vom Krieg und von den Institutionen, die ihn ermöglichen, durchtränkt und mitbestimmt.“ (Mentzos, a.a.O., S.15)

Die Theoretisierung des Krieges als eine Institution bringt für die kritische Sozialwissenschaft Vorteile mit sich. Durch den Institutionsbegriff wird zum einen deutlich, wie weitreichend das Erleben und Handeln der am Krieg direkt und indirekt beteiligten Individuen in einen übergeordneten gesellschaftlichen Kontext eingebettet ist, und zum anderen wird auch transparent, dass der Krieg kein Störfall, sondern eine gesellschaftlich organisierte Struktur mit entsprechenden Funktionen ist. Dies bedeutet, dass es ideologischer und kultureller Mechanismen bedarf, um ausreichende gesellschaftliche Zustimmung zum Krieg herzustellen. Über die Gegenstandsebene des Erlebens und Handelns im Krieg stellen sich weiterführende und spezielle Fragen: Wie wird der Krieg erklärt? Welche Rolle spielt dabei die Psyche? Welche Funktionen haben Aussagen zum Erleben und Handeln der Individuen für das Verständ-

nis von Krieg? In welchem Licht erscheint der Krieg aus der dargestellten individualistischen Sichtweise? Es geht um eine Untersuchung der Darstellungen des Verhältnisses zwischen einer politischen, überindividuellen Logik des Krieges und ihren korrespondierenden Momenten im Individuum. Dabei kann einerseits die Psychologisierung des Krieges selbst in den Mittelpunkt der Betrachtung rücken, andererseits kann untersucht werden, wie über die Fokussierung individueller Schicksale kritische Aussagen zur Logik des Krieges möglich werden.

7.2 Zur Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm

An die dargelegten sozialwissenschaftlichen Fragestellungen schließt sich nun die Frage, wie die Subjektpositionen der am Krieg beteiligten Individuen medialisiert und welche Erklärungsfolien zum Gegenstand des Krieges damit eröffnet werden. Im Spielfilm wie auch im filmwissenschaftlichen Diskurs ist der Krieg ein prominentes Thema. Ein besonders relevantes Problem ist dabei die Frage nach Kriterien zur Unterscheidung von Kriegs- und Antikriegsfilmen.

Dem Politikwissenschaftler *Michael Strübel* folgend, besteht ein breiter Konsens über folgende thematische Merkmale des Antikriegsfilmes: Darstellung der „Wirkungen und Folgen eines Krieges für die betroffenen Soldaten“ sowie für die „zu Hause verbliebenen Angehörigen“, der „Probleme der Veteranen bei der Rückkehr in die Gesellschaft“ und des „Feindes als Mensch“ (Strübel 2002, S.43). Ergänzend sei hier noch die Darstellung von Auswirkungen auf die Zivilbevölkerung genannt.

Auf der formalästhetischen Ebene stehe der Antikriegsfilm – dem Filmwissenschaftler *Knuth Hickethier* folgend – weiterhin vor dem Problem, zwischen seiner ästhetischen Form und seiner inhaltlichen Intention zu vermitteln. Die Darstellung von Sinnlosigkeit und Absurdität, wie es im Antikriegsfilm üblich ist, kann auch im apologetischen Kriegsfilm verwendet werden. Das Kriterium des Antikriegsfilmes sei es, die Ästhetisierung des Kriegsgeschehens nicht als Selbstzweck, sondern in Verbindung mit einer über den Krieg aufklärenden Funktion zu inszenieren (vgl. ebd. S.43f.). Die Relevanz der formalen Dimension kritischer Ästhetisierungen von Krieg zeigt zum Beispiel die im medienwissenschaftlichen Diskurs viel zitierte Interpretation der amerikanischen Nationalhymne von Jimmy Hendrix während des Vietnamkrieges 1969. Den Kriegsreportagen von Michael Herr folgend (vgl. Faulstich 1995, S.49), wurde Hendrix' Musik auch in den Schützengräben der amerikanischen Soldaten gespielt, auf dem Musikfestival in Woodstock spielte Hendrix die Nationalhymne als eine Serie von Kriegsgeräuschen. Zwei ästhetische und mediale Codes – Kriegsgeräusche (aus Spielfilm und Fernsehen bekannt) und Nationalhymne – werden in ein formal stimmiges Verhältnis gesetzt. Damit gelingt die inhaltliche Synthese zweier Diskurse: jener von Krieg und Schrecken sowie der von Politik und Nation.

Im Spielfilm wird das Thema Krieg in der Regel über die Schicksale der ProtagonistInnen sowie deren Reflexionen zu den Themen Nation, Politik, Moral und individueller Lebenssinn vermittelt. Als Kriterium zur Unterscheidung zwischen Kriegs- und Antikriegsfilm kann hier zum einen die Unterscheidung zwischen einer Psychologisierung des Krieges und einer über-

individuellen, gesellschaftlich-strukturell unterlegten Darstellung kriegsbedingter Schicksale verwendet werden. Zum anderen kann die Frage nach der kritischen Reichweite anhand der film-immanenten Subjektposition der ZuschauerIn gestellt werden: Welche Gefühle, Vorstellungen, Identifikationsmöglichkeiten, Erklärungen und Erkenntnisse werden beim Betrachten ermöglicht oder verhindert?

7.3 Der Vietnamkriegsfilm und gesellschaftliche Dimensionen des Trauma-Begriffs

FULL METAL JACKET

Das dargestellte Individuum im Kriegsfilm ist abgesehen von den rein action-orientierten, simplifizierend heroischen Filmen stets ein leidendes. Der Krieg strapaziert Körper und Seele der ProtagonistInnen bis an die Grenzen des Erträglichen. Bis hierhin können die apologetischen Kriegsfilm ohne Probleme mithalten. Doch über die Darstellung psycho-physischer Belastung hinaus zeigen viele Kriegsfilm gebrochene Individuen, die vom Krieg nachhaltig beschädigt sind. Im Spielfilm wurde dieses Thema insbesondere in Folge eines bestimmten Krieges etabliert, durch dessen zahlreiche filmische Darstellungen ein neues Subgenre entstanden ist: der Vietnamkriegsfilm. In der Regel wird hier das Leiden von Soldaten thematisiert, die angesichts des Erlebens von Gewalt, Gefahr, Angst und Schuld wie auch unter dem sozialen Druck der militärischen Institution verzweifeln, die Kontrolle über ihre Gefühle oder ihr Denken verlieren, zu sozialen Außenseitern werden oder anderweitig den Rahmen gesellschaftlicher Normalität verlassen. An diesen thematischen Gegenstand schließt der Begriff psychischer Störung unmittelbar an. Beispielsweise wird in Kubricks *FULL METAL JACKET* (England, 1987)¹ der erweiterte Suizid des von seinem Ausbilder Hartmann sadistisch geschundenen Marine-Rekruten Pyle mit einer im alltagspsychologischen Sinne wohlbekannten, pathologisierenden Behauptung konnotiert.

„What is your major malfunction, numbnuts?! Didn't Mommy and Daddy show you enough attention when you were a child?“ (Hartmann in: *FULL METAL JACKET*)

Diese Behauptung äußert Hartmann wenige Sekunden bevor Pyle ihn und sich selbst erschießt. Der Rekrut saß nachts mit seinem geladenen Gewehr in den Toilettenräumen und war nicht mehr ansprechbar, als ihn die Wache entdeckte. Zuvor wurde Pyle wochenlang vom Ausbilder und am Schluss auch von der ganzen Truppe gedemütigt. Pyle wurde systematisch sozial isoliert. Hartmann

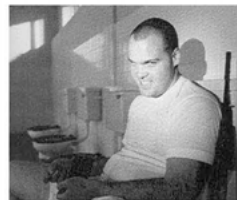


Abb. 80-82: *FULL METAL JACKET*

1 Außer *FULL METAL JACKET* sind in diesem Kapitel alle weiteren Filme US-amerikanische Produktionen.

fragt Pyle nun angesichts dessen Regelverstößes: „Bist du krank?“ Damit versucht er, die Ursache für das abweichende Verhalten des Rekruten in dessen als defizitär angenommene Psyche zu verlagern. Pyles Antwort ist ein „Full Metal Jacket“ (eine Stahlmantel-Patrone) – erst gegenüber der Wache als ehrfurchtsvoll ausgesprochenes Wort und anschließend ganz real auf den Ausbilder abgefeuert. Die Frage nach seiner Krankheit beantwortet Pyle konkret und metaphorisch gleichermaßen mit einer der am häufigsten verwendeten Kriegswaffen. Das Full Metal Jacket symbolisiert in Kubricks Film die Realität des Krieges und seine institutionelle Organisation.



Abb. 83

Durch folgende Merkmale wird in der geschilderten Szene der Begriff psychischer Störung impliziert: grausame militärische Ausbildung, psycho-physische sowie soziale Gewalt, psychische Überforderung, soziale Isolation, Mord, Suizid und psychologisierende Erklärung des abweichenden Verhaltens. Psychische Erkrankung im Allgemeinen und speziell die psychische Traumatisierung von Soldaten durch die Umstände des Krieges sind ein traditioneller psychologi-

scher Gegenstand. Zunächst wurde das Phänomen kriegsbedingter psychischer Störung im Rahmen der Militärpsychiatrie vor allem als eine Schwächung der Kampfkraft begriffen; unter der Zielvorgabe, die Soldaten wieder einsatzfähig zu machen, wurden, den jeweiligen Modellen entsprechend, unmenschliche Behandlungsmethoden angewandt (sog. Kaufmann-Kur: kombinierte Verabreichung von Stromstößen und Suggestion). Zum Zwecke eines besseren Verständnisses der Leiden traumatisierter Soldaten wurden aus psychoanalytischer Sicht dagegen Konzepte der sogenannten Kriegsneurosen entwickelt, in denen die Symptome durch eine Fixierung an das Erleben des Traumas erklärt wurden (vgl. Freud 1917, S.274f.). Die psychoanalytische Sichtweise stieß dabei auch auf zunehmendes Interesse von Militärpsychiatern (vgl. Simmel 1918), unter deren Beteiligung die Theoriebildung zu den Ursachen sowie Behandlungsmöglichkeiten kriegsbedingter psychischer Störung auf dem fünften Psychoanalytischen Kongress gegen Ende des Ersten Weltkrieges schließlich auf einen vorläufigen Höhepunkt gebracht wurde.² Danach wurde der Begriff einer kriegsbedingten psychischen Störung trotz der massenhaften Traumatisierungen in Folge der beiden Weltkriege im wissenschaftlichen Diskurs kaum weiterverfolgt. Zu einer deutlichen Zunahme an klinischen Studien und Modellbildungen³ sowie einer breiten öffentlichen Beachtung des Phänomens kriegsbedingter psychischer Traumatisierung – und damit auch zu einer sprunghaft zunehmenden Thematisierung im Spielfilm⁴ – kam es erst in Zusammenhang mit dem Vietnamkrieg.

2 Freud, Sigmund & Ferenczi, Sandor & Abraham, Karl & Simmel, Ernst & Jones, Ernest (1919): Zur Psychoanalyse der Kriegsneurosen. Beitrag zur Diskussion über Kriegsneurosen, V. Internationaler Psychoanalytischer Kongress, Budapest, 28./29. September 1919; Leipzig, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.

3 Die Diagnose der ‚posttraumatic stress reaction‘ (DSM III, 1980), der ‚posttraumatic stress disorder‘ (DSM III-R, 1987; DSM IV, 1994) und der ‚posttraumatischen Belastungsreaktion‘ (ICD 10, 1993) basiert in erster Linie auf Untersuchungen von Vietnam-Veteranen ab 1969 (vgl. Friedmann 2004).

4 In den US-amerikanischen Filmen über den Zweiten Weltkrieg wurde – und das auch nur in Ausnahmen – die Kriegstraumatisierung fast ausschließlich als körperliche Invalidität dargestellt, über die die Protagonisten in heldenhafter Ma-

Die Folgen des Vietnamkrieges lösten in der US-amerikanischen Zivilgesellschaft und international einen tiefgehenden und weitreichenden Aufruhr aus. Im Zusammenhang mit der in ihrer Breite historisch neuen amerikanischen und europäischen Antikriegsbewegung wurden neben der Kritik an den imperialistischen Motiven des Krieges sowie den Greuelthaten gegen die vietnamesische Bevölkerung auch die Folgen für die amerikanischen Soldaten öffentlich behandelt. Im Vietnamkrieg waren 1,6 Millionen amerikanische Soldaten an Kampfhandlungen beteiligt. Mehr als 58.000 von ihnen wurden getötet, über 300.000 verwundet, und 100.000 blieben dauerhaft behindert (vgl. Krause & Schwelling 2002, S.93). Die amerikanischen Soldaten führten einen gnadenlos grausamen Krieg (vgl. Chomsky 2003a) gegen die sich mit Guerillataktik verteidigende Zivilbevölkerung und Vietcong-Armee. Das heißt, die amerikanischen Soldaten erlebten einerseits in unmittelbarer Weise die Schuld am Tod von insgesamt drei Millionen VietnamesInnen, andererseits waren sie einer massiven Gefährdung bzw. Beschädigung ihres eigenen Lebens ausgesetzt. Die Zahl der psychisch traumatisierten amerikanischen Soldaten war bzw. ist demnach enorm.

Ein weiteres Spezifikum der gesellschaftlichen Bearbeitung des Vietnamkrieges ist zudem, dass die Soldaten für ihre Taten von den eigenen Landsleuten in zunehmendem Maße moralisch verurteilt wurden. Der Vietnamkrieg wurde von der breiten Protestbewegung und retrospektiv auch von einem großen Teil der Allgemeinheit als falsch bewertet – zumal der Krieg auch faktisch verloren wurde. In den Medien wurde dafür der bekannte Begriff eines „nationalen Traumas“ kreiert – und dieses „Trauma“ wird bis heute wiederum medial bearbeitet.

Der Vietnamkrieg bleibt der bisher am häufigsten filmisch dargestellte Krieg. *Eben Muse* (1995) führt in seiner Filmographie beispielsweise 285 entsprechende Kino- und Fernsehfilmproduktion an, und in einer Filmographie der Library of Congress finden sich bis zum Jahr 1990 über 350 Spielfilme sowie Dokumentarfilme, die vom Vietnamkrieg handeln (vgl. Strübel 2002, S.64). *Vier Phasen des Vietnamkriegsfilmes* können dabei unterschieden werden.

1. In der ersten Phase von 1947 bis 1968 wurden ein gutes Dutzend Filme produziert, die Vietnam als Kriegsschauplatz im herkömmlichen, kriegsverherrlichenden Stil verwendeten (vgl. Hölzl & Peipp 1991, S.75). Ihren Höhepunkt erreichte diese Phase mit dem in der Sekundärliteratur regelmäßig erwähnten *THE GREEN BERETS* (USA 1968, Regie und Hauptdarsteller: John Wayne).
2. In der zweiten Phase von Ende der 60er bis Mitte der 70er wurden direkte Darstellungen des Kriegsgeschehens in Vietnam vermieden und stattdessen „nur“ die gesellschaftlichen Effekte des Krieges in den USA thematisiert. In diesen Filmen geht es zum einen um kontroverse Haltungen gegenüber der Einberufung zum Kriegsdienst (z.B. *GREETINGS*, 1968) und zum anderen um Schicksale von Kriegsheimkehrern (z.B. *TAXI DRIVER*, 1975).

nier triumphieren; vgl. *PRIDE OF THE MARINES* (1945), *THE BEST YEARS OF OUR LIVES* (1946), *HOME OF THE BRAVE* (1949), *THE MEN* (1951), *BRIGHT VICTORY* (1951) (vgl. Hölzl & Peipp 1991, S.217).

3. In der dritten Phase nach dem Kriegsende, ab ca. 1975, beginnt die teilweise kritische Darstellung des Krieges in Vietnam. *Krause & Schweling* (2002) bezeichnen diese Phase als eine „Öffnung des Diskurses über den Krieg“, als einen „Moment der Ambivalenz und Offenheit zwischen der ‚kollektiven Amnesie‘ am Beginn der Dekade und dem Revisionismus der Reagan-Ära“ (a.a.O. S.96) (z.B. *DEER HUNTER*, 1978, oder *APOKALYPSE NOW*, 1979).
4. Die vierte Phase einer revisionistischen Interpretation des Vietnamkrieges beginnt mit den 80ern. Hier finden sich vor allem Heldengeschichten, die dem Vietnamkrieg einen indirekten Sinn unterstellen, indem Siege entweder auf einer individuellen, moralischen Ebene (z.B. *PLATOON*, 1986) oder gleich in Form militärischer Einzelaktionen (z.B. *RAMBO II*, USA 1985) davongetragen werden.

In den zwei von Kritik geprägten Phasen des Vietnamkriegsfilms vom Ende der 60er bis Anfang der 80er Jahre spielt nun der Begriff der psychischen Störung eine sehr zentrale Rolle, die nachfolgend in Bezug auf ihre ideologischen Funktionen untersucht wird. Als besonders bedeutsam kann hierbei die Tatsache betrachtet werden, dass der Störungsbegriff in Vietnamkriegsfilmen so gut wie immer mit dem Begriff eines sogenannten ‚nationalen Traumas‘ verbunden wird. Dies zeigt sich in Aussagen der FilmproduzentInnen über ihre Intentionen, in werkimmanenten Aussagen zum gesellschaftlichen Kontext des Vietnamkriegs und spätestens in der öffentlichen Rezeption der jeweiligen Filme.

Das ‚nationale Trauma‘ ist eine interessante begriffliche Konstruktion, die den umstrittenen Begriff eines ‚kollektiven Traumas‘ berührt und gleichzeitig auch von diesem unterschieden werden muss. Was den Vietnamkrieg betrifft, wird der Begriff des ‚nationalen Traumas‘ durchgängig auf die US-amerikanische und nicht auf die vietnamesische Gesellschaft bezogen – bereits daran zeigt sich im Vergleich zum ‚kollektiven Trauma‘ eine spezielle Funktion des ‚nationalen Traumas‘. Gemeinsam ist beiden Begriffen, dass sie sich nicht auf Individuen, sondern auf Sozietäten beziehen. Die theoretische Konstruktion eines ‚kollektiven Traumas‘ ist hierbei schon sehr problematisch – und die eines ‚nationalen Traumas‘ ist es noch mehr. Festgehalten werden muss zunächst, dass der Begriff eines ‚kollektiven Traumas‘ in Bezug auf sogenannte ‚man-made-disasters‘ (vgl. Vyssoki & Schürmann-Emanuely 2004) diskursiviert ist. Das heißt, bei Naturkatastrophen wird in der Regel von keinem ‚kollektiven Trauma‘ gesprochen. Damit wird offensichtlich, dass die Rede vom ‚kollektiven Trauma‘ auf ein Verhältnis zwischen TäterInnen und Opfern bezogen wird. Somit stellt der Begriff des ‚kollektiven Traumas‘ keine schlichte Diagnose, sondern den Hinweis auf einen gesellschaftlichen Missstand dar (vgl. Kühner 2002, S.10). Aus gesellschaftstheoretischer Sicht wird dem ‚kollektiven Trauma‘ jedoch trotz dieser kritischen Funktionsmöglichkeit Skepsis entgegengebracht – aus mehreren Gründen:

Zum einen ist der Trauma-Begriff in erster Linie zur Beschreibung schwerwiegender körperlicher oder psychischer Verletzung von Individuen etabliert. Von daher ist seine Anwendung auf überindividuelle Gegenstände streng genommen gar nicht zulässig, und die Rede vom ‚kollektiven Trauma‘ induziert so gesehen notwendig reduktionistische sowie bedenkliche (z.B. organistische) Bilder von gesellschaftlichen Funktionszusammenhängen. Wei-

terhin besitzt der Trauma-Begriff eine integrale Funktion, mit der verschiedenste ‚man-made-disasters‘ mit ihren jeweils spezifischen historischen Hintergründen „potentiell in einen gemeinsamen Beschreibungs- und Erklärungszusammenhang gebracht werden“ können (ebd. S.12). Und nicht zuletzt beinhaltet das ‚kollektive Trauma‘ aufgrund seiner vagen, problematischen theoretischen Konzeption das Potenzial, die Verursacherseite von ‚man-made-disasters‘ zu verschleiern – die gesellschaftliche Seite der TäterInnen kann im Hinblick auf das Leiden der ihr zugehörigen Individuen relativ einfach als ebenfalls ‚kollektiv traumatisiert‘ beschrieben werden. Letzteres zeigt sich sehr deutlich an der Anwendung des Begriffs ‚kollektives Trauma‘ auf die US-amerikanische Gesellschaft in Bezug auf den Vietnamkrieg. Gegenüber dem vielbeschworenen ‚kollektiven Trauma Vietnam‘ auf Seiten der US-amerikanischen Gesellschaft tritt die Verantwortlichkeit der USA für den Krieg und das Ausmaß der Folgen auf Seiten der vietnamesischen Gesellschaft diskursiv in den Hintergrund.

Auf der anderen Seite kann der Begriff eines ‚kollektiven Traumas‘ unter bestimmten theoretischen Voraussetzungen auch Sinn machen, wenn es darum gehen soll, die „Folgen der Tyrannei, die im Land, in der Seele [...] und im Körper der Menschen bleiben“ (Lira Dorman zit. n. Kühner 2002, S.9) wissenschaftlich zugänglich zu machen. Die Voraussetzungen eines auf dieses Ziel hin konzipierten ‚kollektiven Traumas‘ erläutert die Sozialpsychologin *Angela Kühner* innerhalb zweier theoretischer Dimensionen: Zum einen könne man den psychologischen Trauma-Begriff zugrunde legen und von „einer Phänomenologie individueller Traumata“ ausgehen, um dann zu „überlegen, ob und wie diese auf gesellschaftlicher Ebene gedacht werden können“ (ebd. S.17) – denn es könne für Traumatisierte von enormer Bedeutung sein, „ihr Einzelschicksal in eine gemeinsame, von anderen geteilte Geschichte einbetten zu können“ (ebd. S.14). Zum anderen könne man interdisziplinäre Querverbindungen zwischen verschiedenen theoretischen Zugängen zu kollektiven Phänomenen (z.B. ‚kollektives Gedächtnis‘ oder ‚Kollektivsymbolik‘) herstellen und diese auf brauchbare Implikationen für ein Konzept des ‚kollektiven Traumas‘ hin untersuchen. Dieser Blickwinkel verdeutliche, dass „die Analogie zwischen kollektivem und individuellem Trauma nicht heißt, dass in einem Kollektiv tatsächlich ähnliche Vorgänge ablaufen wie im Individuum“ (ebd.); daran anschließend weist Kühner auf die Möglichkeit hin, den bisher unscharf und inflationär verwendeten Begriff des ‚kollektiven Traumas‘ durch den des ‚kollektivierten Traumas‘ bzw. ‚kollektiven symbolvermittelten Traumas‘ (ebd. S.15) zu ersetzen.

Dieser Begriff eines ‚kollektiven symbolvermittelten Traumas‘ führt nun zum Konzept einer medialen Konstruktion von ‚kollektiven Traumata‘, deren Analyse durch die Untersuchung von spezifischen, gesellschaftlich relevanten kulturellen Deutungsmustern (Vyssoki & Schürmann-Emanuel 2004, S.62) bestimmt ist. Hier wird vor allem der Teil des Kollektivs in den Blick genommen, „der nicht an Traumasymptomen im engeren Sinne leidet, sondern, durch Nähe und in partieller Identifikation mit den Opfern – ‚symbolvermittelt‘ – schwer erschüttert ist“ (Kühner 2002, S.15). Unter diesem Blickwinkel wird beispielsweise die Rede von einer traumatischen Wirkung des Terroranschlags vom 11.9.2001 auf die nicht unmittelbar betroffenen Opfer verstanden. Wie unterscheidet sich nun weiterhin der für den Vietnamkriegsfilm so gebräuchliche Begriff des ‚nationalen Traumas‘ vom ‚kollektiven Trauma‘? Wie soll man sich eine traumatisierte (US-)Nation vorstellen?

Außer Frage steht, dass durch den Vietnamkrieg eine hohe Zahl an US-BürgerInnen traumatisiert wurde. Der Begriff eines traumatisierten Kollektivs kann dabei auf spezifische Bevölkerungsgruppen bezogen werden – z.B. direkt auf Kriegsveteranen und deren Angehörige oder symbolvermittelt auf Personen, die in besonders hohem Maße eine selbstwertregulierende, identifikatorische Nähe zum Bild des guten, sinnhaft handelnden Soldaten benötigen. Diesen Bezug auf konkrete Sozietäten ermöglicht der Begriff des ‚nationalen Traumas‘ jedoch nicht. Eine Nation ist kein Kollektiv, sie ist eine Abstraktion, eine begriffliche Projektionsfläche zur Verankerung von Norm- und Wertesystemen, eine symbolische Legitimationsbasis interessengebundener politischer Strategien – ihre Materialität besteht ausschließlich diskursiv. Somit kann sich ein ‚nationales Trauma‘ auf keine Personen beziehen, sondern nur auf die gesellschaftliche Funktion der Nation als solcher. Die Rede vom ‚nationalen Trauma‘ bedeutet in erster Linie eine symbolische Destabilisierung von Herrschaftsstrukturen.

So gesehen stellt sich die Frage nach den Gründen einer solch systematisch falschen Verwendung des Trauma-Begriffs. Warum findet ein symbolvermittelnder Rekurs auf das begriffliche Instrumentarium der Psychopathologie statt, um gesellschaftliche Effekte von politischen Machtverhältnissen zu beschreiben? In Bezug auf den Vietnamkriegsfilm kann eine Erklärung in die Richtung formuliert werden, dass durch die Verwendung des Trauma-Begriffs ein mediales Feld individualistischer Erklärungsfolien zum institutionellen Phänomen des Krieges eröffnet wird. Das ‚nationale Trauma‘ kann im Spielfilm aufgrund seines rein diskursiven Charakters als solches logischerweise nicht repräsentiert werden – stattdessen können aber durch den Krieg traumatisierte Individuen dargestellt werden. Und das geschieht im Vietnamkriegsfilm so häufig, dass sich wiederum ein spezielles Subgenre bildet: das des traumatisierten Vietnamkriegsveteranen.

7.4 Der traumatisierte Vietnamkriegsveteran

Die Durchsicht der Filmographie zum Vietnamkriegsfilm von *Hölzl & Peipp* (1991), welche insgesamt 212 Filme listet, beinhaltet 67 Filme (fast ein Drittel), die Schicksale von Kriegsheimkehrern thematisieren. Die Film-Plots lassen sich dabei wiederum in Kategorien differenzieren. Die meisten der Veteranen (25 Filme) kämpfen nach ihrer Heimkehr gegen Kriminelle (z.B. *THE EXTERMINATOR*, 1980), insbesondere gegen Motorradbanden (*ANGRY BREED*, 1986; *HARD RIDE*, 1971; *BORN LOSERS*, 1967; *EYE OF THE TIGER*, 1986; *SATAN'S SADIST*, 1969), Drogendealer (*AIRWOLF*, 1983; *JUNGLE ASSAULT*, 1989) und Terroristen (*AMERICAN COMMANDOS*, 1986; *CLAY PIGEON*, 1971; *CRACKDOWN*, 1987; *LET'S GET HARRY*, 1986; *STEEL JUSTICE*, 1987). Manche kehren nach Vietnam zurück, um Kriegsgefangene zu befreien (*RAMBO. FIRST BLOOD II*, 1985; *KILLER INSTINCT*, 1987). Das heißt, diese Veteranen gewinnen auf einer dramaturgisch simpel verschobenen Ebene gewissermaßen doch noch den Krieg und werden dabei zu gesellschaftlich konformen Heldentypen.

Die andere große Gruppe der Veteranen (17 Filme) wird überwiegend vielschichtiger charakterisiert. Diese Kriegsheimkehrer sind mehr oder weniger traumatisierte bis gebrochene Individuen. Sie sind körperlich versehrt (*COMING HOME*, 1978), haben Gewissensbisse (*JUD*, 1971; *BORN ON THE*

FORTH OF JULY, 1989), Probleme, sich in der Gesellschaft wieder zurechtzufinden (JACKKNIFE, 1989; WELCOME HOME, 1989), werden sozial auffällig (CEASE FIRE, 1984; COMBAT SHOCK, 1986), psychotisch (BIRDY, 1985) oder gar zu gefährlichen Psychopathen (OPEN SEASON, 1973; TAXI DRIVER, 1975; NIGHT FLOWERS, 1979).

Die Traumatisierung der Veteranen reicht häufig auch über das Erleben von Kriegseinsätzen hinaus. Nach ihrer Heimkehr werden sie weiterhin durch soziale Isolation oder gesellschaftliche Sanktionen traumatisiert. Interessanterweise ist das auch das Thema des ersten Filmes einer Filmreihe, die hinsichtlich ihres besonders platten Revisionismus berühmt wurde: RAMBO I bzw. FIRST BLOOD I (1982).



Abb. 84, 85: FIRST BLOOD I



Rambo in den Wäldern der USA

Der traumatisierte Protagonist Rambo (Sylvester Stallone) wird nach seiner Rückkehr aus Vietnam von der Polizei einer amerikanischen Kleinstadt misshandelt, worauf er sich als erfahrener Einzelkämpfer schließlich gegen ein zunehmend größer werdendes Militäraufgebot der US-Armee zur Wehr setzt. Am Schluss bricht die Kampfmaschine Rambo weinend in den Armen seines früheren Commanders zusammen und klagt darüber, dass er in Vietnam als treuer Soldat die Verantwortung über Millionen Dollar teures Waffengerät innehatte und nun von der Gesellschaft als Mörder verachtet wird. Damit komme er nicht zurecht. Klinifizierend gesprochen hat Rambo seine Traumatisierung in großem Stile externalisiert - die Diagnose einer posttraumatischen Belastungsstörung oder einer Anpassungsstörung wäre leicht zu begründen. In FIRST BLOOD II muss Rambo dann schließlich keine kognitiven Dissonanzen mehr aushalten. Nach Kriegsende bekommt er noch weitere Kriegsaufträge in Vietnam und kann dort als Held weiterkämpfen.

Die Darstellung psychisch traumatisierter Kriegsheimkehrer ist ein prominentes Thema des Vietnamkriegsfilms. Die Analyse dieser Filme muss nun vor dem Hintergrund der oben erläuterten Begriffskonstruktion eines „nationalen Traumas“ stattfinden. Die traumatisierten Individuen haben soziale und psychische Probleme. Sie sind sozial auffällig, weichen von den gesellschaftlichen Verhaltensnormen ab und sind zum Teil nicht mehr in die Gesellschaft integrierbar. Damit verweisen sie einerseits auf die institutionellen Effekte und das Unrecht des Krieges. Die „Soziopathie“ der Protagonisten erscheint als „Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse“ (vgl. Wulff, H.J. 1995, S.62f). Andererseits eröffnen die individuellen Lösungsstrategien der Protagonisten unter Umständen auch stellvertretende Rehabilitationsmöglichkeiten für das „Trauma der Nation“. Durch die Darstellung individuellen Bemühens um Normalität angesichts schrecklicher Kriegserlebnisse, darauffolgende gesellschaftliche Ablehnung des militärischen Handelns und soziale Desintegration kann auch ein heldenhafter Kampf – in diesem Falle gegen die Traumatisierung – in Szene gesetzt werden. Die Institution Krieg erscheint dann wieder-

um unter negativen Vorzeichen als eine Voraussetzung zur Überwindung von Problemen. Der Kampf wird ins Individuum verlagert, und die politisch kritische Haltung zum Krieg verblasst.

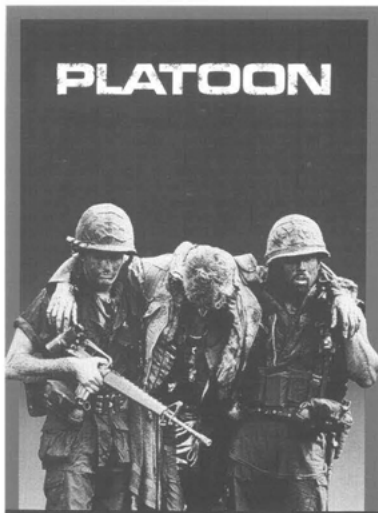


Abb. 86

Dieser Effekt ist gut am Beispiel des umstrittenen und mit vier Oscars prämierten Films *PLATOON* (USA 1986) zu sehen. Der Regisseur Oliver Stone schrieb das Buch vor dem Hintergrund seines eigenen Kriegseinsatzes. Nachdem *PLATOON* einerseits in selten ähnlich realistischer Weise kriegerische Gewalthandlungen zeigt und damit eine kritische Lesart eröffnet, endet er andererseits in einem moralischen Innermonolog, welcher den Krieg auf ein innerpsychisches Phänomen reduziert. Während der Protagonist Chris nach seinem letzten Einsatz verwundet und deshalb mit der unmittelbaren Aussicht auf Heimkehr in die USA aus dem Kampfgebiet geflogen wird, reflektiert er:

„I think now, looking back, we did not fight the enemy, we fought ourselves. The enemy was in us. The war is over for me now, but it will always be there, the rest of my days.“ (zit. nach Strübel 2002, S.66)

Der Politikwissenschaftler Michael Strübel sieht in *PLATOON* einen „Mythos Vietnam“ (ebd. S.67), der den Fokus vom gesellschaftspolitischen, institutionellen Gegenstand des Krieges auf eine „individualpsychologisch erklärbare Macht“ (ebd. S.66) verschiebt. Damit werde das Desaster des Vietnamkrieges ideologisch handhabbar. Die „politische Niederlage“ werde durch das Konstrukt einer „persönlichen Befreiung“ kompensiert, und dieser Effekt „mag zum großen Erfolg von *Platoon* Ende der achtziger Jahre beigetragen haben“ (ebd. S.67). Die Vietnamkriegsfilme, die das Leiden bzw. die (mögliche) psychische Störung von Individuen thematisieren, bieten prinzipiell die Möglichkeit an, das gesellschaftliche Problem des Krieges auf einer individuellen Ebene als lösbar erscheinen zu lassen. Ein Kriterium hinsichtlich der Möglichkeit, diesen Filmen eine gesellschaftskritische Tiefe zu geben, kann deshalb darin gesehen werden, inwieweit sie den gesellschaftlichen Hintergrund der individuellen Schicksale sowie Lösungsstrategien reflektieren.

Der Protagonist in *PLATOON* konnte aufgrund seiner puritanisch anmutenden und kathartisch wirkenden Selbstreflexion einer nachhaltigen seelischen Beschädigung entgehen. Er erklärt den Krieg rückblickend als eine Art ethischer Selbsterfahrung. Eine andere Form der Katharsis wählt der Protagonist des in Cannes mit der Goldenen Palme prämierten Filmes *TAXI DRIVER* (Martin Scorsese, 1975): Travis (Robert de Niro) richtet am Ende des Filmes ein Blutbad an.

Die psychische Störung des Kriegsveteranen als Spiegel eines allgemeinen gesellschaftlichen Wahnsinns

TAXI DRIVER

TAXI DRIVER gilt als ein Kultfilm „über einen kranken Menschen, der in einer kaputten Gesellschaft einen fahlen Triumph feiert. Er zeigt Amerika von seiner dunklen Seite. Er zeigt die paranoide Verfassung eines Kriegsveteranen, wie es damals nach dem Vietnamkrieg viele gab“ (Steiner & Habel 1999, S.285), und er greift auf einen authentischen Fall zurück (vgl. Wulff, H.J. 1985, S.115).

Travis war im Vietnamkrieg Soldat bei den „Ledernacken“. Nach seiner Rückkehr hängt er in New York zunächst auf U-Bahnhöfen herum und beginnt dann nachts Taxi zu fahren. Travis lebt alleine, hat keinerlei Sozialkontakte – und er ist psychisch gestört. Dies wird anhand verschiedener Merkmale deutlich: In seiner Wohnung ist zu Beginn des Filmes ein Schild mit dem Schriftzug „One of these days I'm gonna de-organized“ zu sehen. Er fährt nahezu jede Nacht Taxi, weil er Schlafstörungen hat. Gleichzeitig hält er sich selbst mit Aufputschmitteln wach. Er hat „das Gefühl, völlig isoliert zu leben – ohne Ziel“, als „Gottes einsamster Mann“ (Travis' Innermonolog). Nachdem ihn eine Frau, in die er sich verliebt, abweist, entwickelt er einen mörderischen, paranoischen Hass gegen deren Chef, einen Politiker. Er plant, diesen zu töten. Das Attentat scheitert, und Travis kann knapp entkommen. Zuvor hatte er die jugendliche Prostituierte Iris (Jodie Foster) kennen gelehrt. Nachdem er das misslungene Attentat entgegen seiner Erwartung überlebt hat, sucht er sich ein neues Ziel: Er will Iris aus den Fängen ihres Zuhälters befreien und nimmt sich vor, ihn zu töten. Travis verwandelt sich zunehmend in eine Kampfmaschine. Er schneidet sich einen Irokesen-Haarschnitt, legt Kampfkleidung an, bewaffnet sich, stiehlt seinen Körper mit Krafttraining; vor dem Spiegel überwacht er dabei wiederholt seine Metamorphose. In stoischer Ruhe erschießt er dann den Zuhälter. Danach will er sich suizidieren und überlebt nur, weil keine Munition mehr in seinem Revolver ist. Diese Tat bringt ihn nun allerdings nicht ins Gefängnis oder in die Psychiatrie. Er wird stattdessen, wie Zeitungsausschnitte und ein Dankensbrief der Eltern von Iris dokumentieren, als Held gefeiert. Am Ende des Filmes wirkt Travis entspannt. Erstmals ist er in Gesellschaft von Taxikollegen zu sehen, das heißt, er beginnt sich sozial zu integrieren. Seine medial erzeugte „Heldentat“ kommen-



Abb. 87-89: TAXI DRIVER

Er schneidet sich einen Irokesen-Haarschnitt, legt Kampfkleidung an, bewaffnet sich, stiehlt seinen Körper mit Krafttraining; vor dem Spiegel überwacht er dabei wiederholt seine Metamorphose. In stoischer Ruhe erschießt er dann den Zuhälter. Danach will er sich suizidieren und überlebt nur, weil keine Munition mehr in seinem Revolver ist. Diese Tat bringt ihn nun allerdings nicht ins Gefängnis oder in die Psychiatrie. Er wird stattdessen, wie Zeitungsausschnitte und ein Dankensbrief der Eltern von Iris dokumentieren, als Held gefeiert. Am Ende des Filmes wirkt Travis entspannt. Erstmals ist er in Gesellschaft von Taxikollegen zu sehen, das heißt, er beginnt sich sozial zu integrieren. Seine medial erzeugte „Heldentat“ kommen-

tiert er damit, dass er jetzt „über'n Berg“ sei. Travis hat seine Probleme also überwunden – und das im Zusammenhang damit, dass er scheinbar für Recht und Ordnung gesorgt hat. Die Tatsache, dass die Gründe für seine Tat in Zusammenhang mit einer massiven psychischen Störung und vermutlich mit seinen Kriegserlebnissen stehen, tritt in den Hintergrund. Dieser Effekt bleibt jedoch nicht ungebrochen stehen. Vielmehr kommt nach dem finalen Show-down erst die atmosphärisch durchgängig inszenierte gesellschaftskritische Aussage zum Höhepunkt.

TAXI DRIVER zeigt eine sozial kalte und gewalttätige Gesellschaft, in welcher Travis' Gewalttat folgerichtig als eine Heldentat gelten kann. New York „erscheint als ein Raum, der soziale Bindungen, Verpflichtungen und Zuwendungen nur noch in den Modi der Gewalt [...] möglich macht. Begierde und Geschäft schaffen letzte Beziehungen, dahinter steht nur die Einsamkeit“ (Wulff, H.J. 1985, S.116). Der traumatisierte und dadurch gewalttätig gewordene Kriegsheimkehrer findet in seine Gesellschaft zurück, weil die Gewalt des Krieges offensichtlich ihren Ursprung in eben dieser Gesellschaft hat. In Travis psychischer Störung spiegelt sich nicht nur der Wahnsinn des Krieges, sondern auch der Wahnsinn der Gesellschaft, die den Krieg, damit Travis' Traumatisierung, seine Suizidalität, seine Gewalttat und deren Umdeutung in eine Heldentat ermöglicht hat. De Niro's schauspielerische Umsetzung der Figur des Travis war meisterhaft. Bildästhetisch und technisch ist der Film brillant inszeniert (vgl. Steiner & Habel 1999, S.286). Von daher wurde TAXI DRIVER für den Oscar nominiert, aber er bekam diesen Preis – möglicherweise wegen seiner gesellschaftskritischen Tiefe – nicht.

Die psychische Störung des Kriegsveteranen als individuelle Niederlage gegenüber dem Wahnsinn des Krieges

DEER HUNTER

Ein anderer berühmter Vietnamkriegsfilm, der das Schicksal von traumatisierten Kriegsveteranen behandelt, wurde gleich mit fünf Oscars, vier weiteren Oscar-Nominierungen, dem Golden Globe und sieben anderen Kritikerpreisen ausgezeichnet (vgl. Heinecke 2002, S.111): DEER HUNTER (dt. Titel: DIE DURCH DIE HÖLLE GEHEN) (1978, Regie: Michael Cimino). Dieser Film, der die Geschichte dreier gemeinsam in Vietnam schwer traumatisierter Freunde erzählt, dürfte der in seiner Reichweite umstrittenste Vietnamkriegsfilm sein. 1979 löste er auf den Internationalen Filmfestspielen in Berlin eine zum Eklat führende Debatte aus. DEER HUNTER zeigt angebliche Foltermethoden (Russisches Roulette) der Vietcong an amerikanischen Soldaten, die nicht belegt sind. Diese Verfremdung der historischen Realität des Vietnamkrieges bewirkte den massiven Protest der Delegationen aus der Sowjetunion, Ungarn, Bulgarien, der DDR, der Tschechoslowakei und Kuba, welche schließlich ihre Filme vom Festspiel zurückzogen und abreisten. Die protestierenden Delegationen kritisierten, dass DEER HUNTER eine einseitige und verzerrte Sichtweise der USA auf den Vietnamkrieg transportiere und die vietnamesische



Abb. 90: DEER HUNTER

Bevölkerung diffamiere (vgl. Heinecke 2002 und Hölzl & Peipp 1991, S.81f.). *Peter Arnett*, ehemaliger Kriegsberichterstatter in Vietnam, bezeichnete den Film in diesem Sinne als „fascist trash“ (zit. n. Krause & Schwellung 2002, S.97).

DEER HUNTER ist in fünf voneinander getrennte narrative Blöcke unterteilt. Im Zentrum der Handlung stehen die drei Freunde Michael (Robert De Niro), Nick (Christopher Walken) und Steven (John Savage).

Der erste Teil spielt in den USA. Zu sehen sind Stevens Hochzeitsfest und der letzte gemeinsame Jagdausflug der drei Freunde wenige Tage vor ihrer Abreise nach Vietnam. Die Jagd hat für die Freunde sportlichen Charakter. Sie schwärmen davon, einen Hirsch mit nur einem Schuss zu erlegen. Michael gelingt dies auch. Diese Idee des einzigen Schusses zieht sich im Folgenden als Symbol einerseits für Mut sowie Rationalität und andererseits für Grausamkeit sowie Wahnsinn hinsichtlich der Grenze zwischen Leben und Tod durch den Film.

Im zweiten Teil sind die drei Freunde im Kriegseinsatz. Sie werden von Vietcong gefangen genommen, und das Motiv des einzigen Schusses erscheint in einem neuen Licht. Sie werden gezwungen, gegeneinander Russisches Roulette zu spielen. Der Ernst der Lage wird durch die Darstellung des Todes anderer Gefangener gekennzeichnet. Michael behält einen klaren Kopf, und die Freunde haben Glück. Nach zwei leeren Schüssen richtet er die Waffe auf den Bewacher und erschießt ihn - mit einem Schuss. Im Anschluss daran gelingt es den drei Freunden, auch alle anderen Bewacher zu töten und zu fliehen. Ihre Wege trennen sich während der Flucht.

Im dritten Teil kehren Michael und Steven als Invaliden in die USA zu ihren Familien zurück. Steven hat beide Beine verloren und lebt in einem Sanatorium. Michael ist emotional verstört, kann sich nicht mehr in sein altes soziales Netzwerk integrieren und wird zum Einzelgänger. Und Nick findet keinen Weg mehr in irgendeine Form der alten Normalität zurück. Er bleibt in Vietnam. Nach seiner Entlassung aus dem Militärhospital irrt er in psychisch desolatem Zustand durch Saigon. Er lernt dabei einen Franzosen kennen, der ihn dazu bringt, in einer illegalen Spielhöhle gegen hohen Einsatz Russisches Roulette zu spielen. Nick ist wahnsinnig geworden. Sein einziges Handeln besteht nur noch darin, die Situation seiner Traumatisierung zu reproduzieren.

Im vierten Teil reist Michael nach Saigon, um Nick zu suchen. Er findet ihn in der Spielhöhle. Nick kann Michael nicht mehr erkennen. In seiner Verzweiflung tritt Michael nun beim Russischen Roulette gegen Nick an. Er erwartet sich davon, dass sich Nick in dieser Situation an ihre gemeinsame Traumatisierung erinnert. Nick kommt dabei ums Leben. In dem Moment jedoch, als sich der tödliche Schuss löst, erkennt er Michael (?!). Danach sind bei Nicks Beerdigung in den USA alle Bezugspersonen und Familienmitglieder von Michael und Steven erstmals wieder versammelt.

Der fünfte Teil zeigt einen Fernsehbericht über den endgültigen Abzug der US-Armee aus Saigon. Nick blieb auf der Strecke, aber im Moment seines Todes kehrte

er immerhin aus dem Wahnsinn zurück. Michael und Steven integrieren sich wieder in ihre sozialen Bezüge - und der Krieg ist vorbei.

Gegenüber den protestierenden Delegationen argumentierten das Festspielkomitee sowie die Produzenten des Filmes auf einer anderen Gegenstandsebene als die Kritiker: DEER HUNTER sei aufgrund seiner realistischen Machart und der hervorragenden formalästhetischen Leistungen ein äußerst gelungenen Antikriegsfilm. Dem Vorwurf einer einseitigen Darstellung amerikanischer Sichtweisen widerspricht der Regisseur Michael Cimino insofern, als „er einen Film über die Vereinigten Staaten habe drehen wollen, nicht über Vietnam“ (Hölzl & Peipp 1991, S.82). Darüber hinaus rechtfertigte das Komitee der Berliner Filmfestspiele die Vorführung von DEER HUNTER damit, dass es sich bei dem Film um einen „ernsthaften und wichtigen künstlerischen Beitrag zur Auseinandersetzung nicht nur mit der jüngeren amerikanischen Geschichte, sondern vor allem mit dem Phänomen Krieg und Gewalt“ handle (zit. n. Heinecke 2002, S.117). Der Filmwissenschaftlerin Galina Dolmatowskaja folgend, kann DEER HUNTER deshalb aber noch nicht als ein Antikriegsfilm gelten.

„Der Film, der irgendwie doch den Krieg verurteilt [...], da dieser vielen großartigen Menschen das Leben verpfuscht, redet jedoch mit keinem Wort von *diesem* Krieg und seinem Charakter. Er sagt einfach: Krieg ist eben schlecht.“ (Dolmatowskaja 1984, zit. n. Heinecke 2002, S.124; Hervorhebung im Original)

Ganz so schlecht kommt der Krieg in dem Film nun allerdings gar nicht weg, wenn man die Erklärung des Regisseurs zum Sinngehalt von DEER HUNTER betrachtet. Cimino „habe zeigen wollen, wie der Krieg dazu beigetragen habe, Amerika und seine alten Werte, z.B. den Individualismus, wiedererstarken zu lassen“ (Hölzl & Peipp 1991, S.82). Diese Idee ist bereits dem Filmtitel und dem Topos der Jagd, welches schon bei Hemingway als narrative Folie für die Vermittlung individualistischer Wertvorstellungen diene, abzulesen. Weiterhin fällt ein deutlicher Unterschied in der ästhetischen Darstellung der beiden Länder USA und Vietnam auf. Auf der einen Seite sind paradiesisch anmutende nordamerikanische Gebirgslandschaften wie aus einer Marlboro-Werbung zu sehen. Auf der anderen Seite wird Vietnam wie das Asien in den Filmen der 30er Jahre (z.B. SHANGHAI EXPRESS, 1932) dargestellt: „überfüllte, schmutzige Straßen, verpestete Kanäle, Opiumhöhlen, betrunkenen, ausgebeuteten Matrosen und mandeläugigen, verführerischen Prostituierten. (Und) natürlich fehlt auch der verbrecherische französische Kolonialist nicht (der Nick zum Russischen Roulette verführt; A.d.V.)“ (ebd. S.84). Über die Gründe des Krieges wird darüber hinaus nichts ausgesagt. Er wird nie in Frage gestellt. Der Vietnamkrieg dient lediglich als thematischer Hintergrund eines Horror-Szenarios. Dementsprechend werden auch die Vietcong als sadistische Monster dargestellt. „Vietnam ist die Hölle auf Erden, sagt der Film, aber nicht, weil es die Amerikaner dazu gemacht haben, sondern weil es schon immer so war“ (ebd.).

Nicks psychische Erkrankung soll in DEER HUNTER den Wahnsinn des Krieges widerspiegeln. Seine Störung geht offensichtlich aus der Traumatisierung durch das Russische Roulette hervor. Und das Russische Roulette will der Regisseur Cimino als eine Metapher für den Krieg verstanden wissen – in zweierlei Hinsicht: Es verdeutliche die Tatsache, dass Sterben und Über-

leben im Krieg in erster Linie vom Zufall abhängen, und es symbolisiere, dass „die Aggression der USA in Vietnam [...] ein Akt der gigantischen Selbstverstümmelung, der Selbstzerstörung war“ (Witte 1979, zit. n. Heinecke 2002, S.119). Unter diesem Blickwinkel erscheint DEER HUNTER nun nicht nur als Diffamierung der vietnamesischen Bevölkerung, sondern zudem auch als eine Verschleierung der politischen Dimension und des institutionellen Charakters des Vietnamkrieges überhaupt. Als wäre der Vietnamkrieg ein autoaggressiver, psychopathologischer Akt gewesen. DEER HUNTER ist auf einer rein individuellen Ebene erzählt, in der moralische Aussagen die Frage nach den Umständen des Krieges beantworten. Nicks psychische Störung reflektiert weniger den Wahnsinn des Krieges als vielmehr die Konsequenz persönlichen Versagens. Diese Interpretation wird möglich, indem die Charaktere der beiden Protagonisten Nick und Michael ins Verhältnis gesetzt werden. Auch Michael ist traumatisiert, aber in Folge des Traumas erscheint er nicht grundlegend psychisch beeinträchtigt, sondern eher nur emotional angeschlagen. Er ist ein starker Typ, ein heroisches Individuum, das unter den schlimmsten Bedingungen noch rational handeln kann und sich für seinen Freund Nick unter Einsatz seines eigenen Lebens engagiert. Nick bricht seelisch unter dem Trauma zusammen, er wird psychisch krank. Er ist angesichts der Extrembelastung Krieg zu schwach. So gesehen ist es folgerichtig, dass er am Schluss beim letzten Russischen Roulette gegen Michael stirbt. Stellt man sich vor, dass Michael beim Russischen Roulette gegen Nick ums Leben gekommen wäre, dann wäre der dramaturgische Aufbau von DEER HUNTER gekippt. Warum wäre solch ein Handlungsschluss völlig unstimmig gewesen? Wenn der durchgängig als Held konzipierte Michael am Ende sterben würde, wäre die apoletische Aussage zum Mythos des Individualismus falsifiziert. Somit kann Nicks psychische Störung als komplementäre Konstruktion des Bildes vom autonomen, starken, im Sinne traditioneller Werte moralisch integren Individuums verstanden werden. Typen wie Nick repräsentieren das „nationale Trauma“. Und Typen wie Michael versuchen Typen wie Nick zu helfen und überwinden dabei schließlich das Trauma.

DEER HUNTER verherrlicht sicherlich nicht den Krieg, aber der Film verherrlicht individualistische Lösungsvorstellungen zum institutionellen Problem des Krieges. Damit verharmlost der Film den Krieg als Ganzes – egal wie realistisch und schrecklich die einzelnen Kriegsszenen sein mögen. Der Begriff psychischer Störung reflektiert dabei nicht die Realität des Krieges, sondern die Möglichkeit individuellen Scheiterns sowie dessen andere Seite einer scheinbaren individuellen Überwindung von gesellschaftlichen Dimensionen des Krieges.

Zur Überwindung der gesellschaftlichen Dimension des Vietnamkrieges wollte auch der Regisseur Francis Ford Coppola in dem vermutlich am meisten rezipierten und ebenfalls sehr umstrittenen Vietnamkriegsfilm APOKALYPSE NOW (1979) beitragen. Er wollte den Film explizit „im Sinne einer Vergangenheitsbewältigung einsetzen“ (Krause & Schwelling 2002, S.95) und der amerikanischen Bevölkerung dabei helfen, „to put the Vietnam experience behind them“ (Coppola zit. n. ebd.). Dabei stellt sich die Frage, in welchem Sinne er diese Vergangenheitsbewältigung versteht. Wie reflektiert, erklärt und bewertet er die gesellschaftlichen Umstände des Vietnamkrieges? Unumstritten ist, dass er den Krieg im Ganzen als einen durchgängigen Wahnsinn inszeniert. Und dabei spielt der Begriff psychischer Störung implizit und auch explizit wiederum eine prominente Rolle.

7.5 Die psychische Störung als Gegenpol einer moralischen Überwindung von Krieg

APOKALYPSE NOW

2001 wurde eine erweiterte und überarbeitete Version des Films in die Kinos gebracht: APOKALYPSE NOW REDUX. Während der 18 Monate dauernden Dreharbeiten auf den Philippinen erwies sich die Produktion als so aufwendig, dass sie das gesamte Filmteam bis an den Rand der psycho-physischen sowie die Produktionsfirma und auch Coppola selbst bis an den Rand der finanziellen Belastbarkeit strapazierte. In dem während der Dreharbeiten hergestellten Dokumentarfilm HEARTS OF DARKNESS – A FILMMAKER’S APOKALYPSE (1992, Regie: Eleanor Coppola, vgl. auch Coppola E. 1980, S.74f.) wird beschrieben, wie Francis F. Coppola bis zum Schluss den Eindruck hatte, dass das Werk nicht stimmig und fertig werde. Nach Abschluss der Dreharbeiten präsentierte der Regisseur APOKALYPSE NOW erst zwei Jahre später als einen „work in progress“ (vgl. Jenny 2001, S.258) – der ihm anschließend einen enormen Erfolg, die Goldene Palme von Cannes und zwei Oscars einbrachte. Mit APOKALYPSE NOW REDUX liegt nun eine mit Originalmaterial um 53 Minuten Länge und 13 Sequenzen erweiterte Version vor. Die nachfolgende Analyse bezieht sich unter Beibehaltung des Originaltitels „APOKALYPSE NOW“ auf diese DVD-Redux-Version.

Im Zentrum der Handlung von APOKALYPSE NOW steht der geheime Auftrag, den offensichtlich wahnsinnig gewordenen amerikanischen Offizier Colonel Kurtz (Marlon Brando) zu töten. Kurtz hat sich von der Armee entfernt und im kambodschanischen Dschungel ein privates Schreckensregime errichtet. Der Auftrag zu seiner Liquidation kommt von hoher militärischer Kommandoebene, ausführen soll ihn der erprobte Einzelkämpfer Captain Willard (Martin Sheen). Willard wird in den Eingangsszenen des Filmes als psychisch beschädigt vorgestellt – klinifizierende Kategorien wie die der posttraumatischen Belastungssituation sind angedeutet. In einem Saigoner Hotelzimmer betrinkt er sich eine Woche lang, während er grübelnd auf einen Einsatz wartet und schließlich heulend zusammenbricht. Sein Innermonolog erklärt, dass er zu Hause nichts mehr mit seinem alten Leben anfangen konnte, weil er „an nichts anderes mehr dachte, als in den Dschungel zurückzugehen“. Er hat sich von seiner Frau getrennt und ist auf eigenen Wunsch nach Vietnam zurückgekehrt. Er will und braucht einen Einsatz. Während des Wartens im Hotelzimmer wird er fast verrückt – untermalt von dem Doors-Song „The End“. Die Soldaten, die ihn schließlich für einen Auftrag vom



Abb. 91, 92: Warten in Saigon

Nachrichtendienst abholen, kommentieren seinen volltrunkenen Zustand mit den Worten: „Wir haben es hier mit einer Leiche zu tun.“ Beim Nachrichtendienst wird ihm sein Auftrag erklärt. Er soll mit einem Patrouillenboot den Fluss Nung bis nach Kambodscha hinauffahren und dort „mit Kurtz' Kommando Schluss machen“. Mit vier Mann Besatzung macht sich Willard auf den Weg. Ihre Fahrt gleicht dabei einem „Trip durch kaputte Kriegsseelen“, einer „Odyssee durch [...] unvorstellbare Abgründe und Perversionen, die der Krieg freilegt“ (Steiner & Habel 1999, S.22).

Auf ihrer ersten Zwischenstation begegnen die fünf Männer dem Luftkavallerie-Kommandanten Kilgore (Robert Duvall), der ein Dorf niedermachen lässt, um dort am Strand surfen zu können. „Charly surft nicht!“ ist seine Begründung für das Massaker. Einige Tage später passieren sie die Do Lung-Brücke – den letzten Außenposten der US-Armee vor dem Grenzgebiet zu Kambodscha. Das Szenario ist surreal. Die Soldaten sind ohne Führung und schießen verstört um sich. Sie bauen täglich eine Brücke auf, die jede Nacht von den Vietcong wieder zerstört wird. Willard erreicht mit zwei Männern sein Ziel – die anderen zwei wurden während der Fahrt bei Kämpfen getötet. Er findet Kurtz in einer verfallenen Tempelanlage, umringt von zahllosen Untergebenen, die ihn wie einen Gott verehren. Überall sind die Spuren von Kurtz' Herrschaft zu sehen: grausam zugerichtete Leichen, aufgespießte Köpfe und gestapelte Schädelknochen. Kurtz nimmt Willard gefangen, foltert ihn und lässt einen seiner beiden Begleiter ermorden. Kurtz erklärt Willard seine bizarre Weltansicht und akzeptiert Willards Vorhaben, ihn zu töten. Während eines mystischen Fests erschlägt Willard den Colonel mit einer Machete. Die Untergebenen verehren Willard sofort als ihr neues Oberhaupt. Doch Willard fährt umgehend mit seinem letzten Begleiter auf dem Patrouillenboot zurück. Der Film schließt mit einem close up shot von Willards blutverschmiertem Gesicht und der Wiederholung von Kurtz' letzten Worten, während er starb: „Das Grauen. Das Grauen.“

APOKALYPSE NOW basiert auf drei verschiedenen literarischen Quellen: den kriegskritischen Vietnamtagebüchern „An die Hölle verraten“ von Michael Herr (1981), der Novelle „Herz der Finsternis“ von Joseph Conrad (Orig. 1899) und dem Gedichtzyklus „Waste Land“ von T.S. Eliot (vgl. Faulstich 1995, S.49f.). Conrads Werk beschreibt seine authentische Reise auf dem Kongo, die ihn immer tiefer ins eigene Ich führt. Am Ende seiner Fahrt trifft er auf den melancholisch gewordenen Chef eines tief im Dschungel gelegenen Handelsstützpunktes, dessen Geist vom „Grauen“ (Conrad 2002, S.136, S.149) verdunkelt ist: Mr. Kurtz. In Eliots Werk geht es um die Suche nach dem heiligen Gral. APOKALYPSE NOW ist von seinen literarischen Vorlagen her also psychologisch und metaphysisch aufgeladen. Die Tagebücher



Abb. 93, 94: „Charly surft nicht.“

von Michael Herr liefern Details für die möglichst realitätsnahe Umsetzung der Handlung im Kontext des Vietnamkrieges.

Das ursprüngliche Drehbuch verfasste 1969 der „Hollywood-Reaktionär“ und „selbsternannte Zen-Faschist“ John Milius (Riepe 2001, S.34; vgl. CONAN DER BARBAR, 1978, oder DIE ROTE FLUT, 1983). Bereits seit 1962 hat er in Coppolas Auftrag an einem Filmscript mit dem Arbeitstitel „Psychodelic Soldier“ gearbeitet. Inspiriert von einem Protestaufkleber mit dem Schriftzug „Nirwana Now“ entstand später der endgültige Titel „Apokalypse Now“ (vgl. ebd.). Ab 1975 hat Coppola das Drehbuch umgeschrieben (vgl. Coppola E. 1980, S.13) und wohl eine deutliche kulturpolitische Akzentverschiebung hineingearbeitet. Milius warf Coppola vor, mit seiner Überarbeitung APOKALYPSE NOW „zu einer Art ‚Hair‘ verklärt“ zu haben (Riepe 2001, S.34). Dieser Vorwurf verweist auf zwei Aspekte des Filmes: zum einen auf seine Verankerung in der damals etablierten Pop-Kultur und zum anderen auf sein kritikpolitisches Potenzial. In einer schonungslosen Synthese von Realismus und einer zur Popkultur kompatiblen Ästhetik zeigt der Film die Grausamkeit von Kriegshandlungen. Vor diesen Hintergründen der Produktion und werkimmanenten Ästhetisierungen des Kriegsgeschehens wird APOKALYPSE NOW sehr kontrovers rezipiert. Das Spannungsfeld der Interpretationen reicht von bewundernder Anerkennung als Antikriegsfilm (vgl. Steiner & Habel 1999, S.24) bis hin zum Vorwurf einer Verherrlichung des Krieges durch die Erzählung existenzieller Grenzerfahrungen und die Inszenierung bildästhetischer Feuerwerke, welche „selbst schon die latente Form seiner heimlichen Sinngebung“ enthielten (Becker, Thomas zit. n. Strübel 2002, S.65).

Angesichts der komplexen Verschränkung dreier literarischer Quellen ist APOKALYPSE NOW formalästhetisch sicherlich ein Meisterwerk. Der Filmwissenschaftler *Werner Faulstich* behauptet von daher, dass man „dem Bedeutungsreichtum des Filmes keinesfalls gerecht werde“, würde man „sich alleine mit dem Begriff ‚Antikriegsfilm‘ oder gar ‚Vietnamfilm‘ zufrieden geben“ (Faulstich 1995, S.49f.). Im Hinblick auf die Kriegsthematik und Coppolas expliziten Anspruch, mit dem Film einen Beitrag zur Konstruktion von vergangenheitsbewältigenden Deutungsmustern der US-amerikanischen Geschichte zu liefern (vgl. Krause & Schwelling 2002, S.94, 95), ist die Frage nach seinem Aussagegehalt gegenüber dem Vietnamkrieg jedoch sehr relevant. Welche Rolle spielt im Rahmen dieser Fragestellung nun die Konstruktion des Begriffs psychische Störung?

Betrachtet man die im Film vorkommenden Figuren, so erscheinen fast alle auf ihre Weise psychisch gestört. Die Soldaten an der Do Lung-Brücke sind desorientiert, reden wirres Zeug, feuern ziellos in die Nacht oder sitzen apathisch in Schützengräben. Zwei zur Unterhaltung der Soldaten eingeflogene Playmates wohnen verwahrlost in einem ausrangierten Hubschrauber, wirken von der Realität völlig abgewandt, verstört und verhalten sich wie Kleinkinder. Der manische Luftkavallerie-Kommandant Kilgore liebt den Geruch von Napalm und treibt seine Soldaten ohne irgendeinen kriegsstrategischen Grund von einem Massaker zum nächsten. Ein amerikanischer Foto-Reporter (Dennis Hopper) verehrt Kurtz im religiösen Wahn, und sein Denken wirkt zerfahren wie im psychotischen Schub. Willards am Schluss einzig überlebender Begleiter Lance (Sam Bottoms) scheint mit der surrealen Umgebung zunehmend zu verschmelzen. Er wird immer introvertierter, beginnt permanent Kriegsbemalung zu tragen und hört auf zu sprechen. Nur noch mit verklärtem Blick betrachtet er das Geschehen um ihn herum, so als wäre alles



Abb. 95: Lance



Abb. 96: US-Reporter im Kurtz-Lager

ein LSD-Trip. Willard selbst fällt, obwohl die ZuschauerIn aus der Anfangsequenz über dessen Leidensdruck und innere Zerrissenheit Bescheid weiß, durch eine schier unmenschliche Rationalität auf. Kühl und selbstkritisch beobachtet er auf seiner Fahrt die Schrecken des Krieges, während er innerlich Distanz zu seiner Rolle als Soldat herstellt. Gleichzeitig handelt er aber in der ersten Filmhälfte ohne jeden Skrupel rollenkonform zur Kriegslogik. Nachdem er beispielsweise eine von seinen eigenen Leuten verwundete Vietnamesin erschießt, damit der Bootsführer nicht mit ihr zum nächsten Sanitätslager umkehrt, reflektiert er:

„Wir hatten einen Weg gefunden, wie wir uns keine Vorwürfe zu machen brauchten. Wir zerhackten sie mit Maschinengewehren in zwei Hälften und legten ihnen dann einen Verband an. Es war eine Lüge.“

Ohne Kompromisse verfolgt er seinen Auftrag, dem er, wie seinen Innermonologen zu entnehmen ist, trotzdem ambivalent gegenübersteht.

„Wie viele Menschen hatte ich schon getötet? [...] Aber diesmal handelte es sich um einen Amerikaner und Offizier. Eigentlich sollte das kein Unterschied für mich sein. Aber es war ein Unterschied. Scheiße. Einen Mann an so einem Ort wegen Mordes zu belangen, ist wie eine Verwarnung wegen überhöhter Geschwindigkeit beim Autorennen. Ich nahm den Auftrag an, was zum Teufel hätte ich sonst tun sollen. Aber ich wusste wirklich nicht, was ich tun würde, wenn ich ihn fände.“
(Willard)

Willard hat den Befehl, Kurtz zu töten. Der abtrünnige US-Colonel wird explizit als psychisch krank vorgestellt. Der General, der Willard den Auftrag zur Liquidation erteilt, spielt diesem als Beleg für Kurtz' gefährliche Geisteskrankheit die Tonbandaufnahme eines Funkgesprächs vor:

„Ich beobachtete, wie eine Schnecke auf der Schneide eines Rasiermessers entlangkroch. Das ist mein Traum. Das ist mein Alptraum: Kriechen, auf der Schneide des Rasiermessers entlanggleiten - und überleben. Aber wir müssen sie töten, wir müssen sie verbrennen, Schwein für Schwein, Kuh für Kuh, Dorf für Dorf, Armee für Armee. Und mich nennen sie einen Mörder. Wie heißt das, wenn Mörder Mörder anklagen? Sie lügen. Sie lügen, und wir müssen uns barmherzig zeigen denen gegenüber, die lügen, diese Numb Nuts. Ich hasse sie. Ich hasse sie wirklich.“ (Kurtz)

Nach dieser Demonstration von Kurtz' verworrener Gedankenwelt formuliert der General ein Psychogramm des Colonel.

„Walt Kurtz war einer der hervorragendsten Offiziere, die dieses Land je hervorgebracht hat. Er war hochbegabt, herausragend in jeder Beziehung. Und er war außerdem ein guter Mensch. Er war ein echter Menschenfreund, ein Mann mit Witz und Humor. Er meldete sich zum Sonderkommando. Und von da an wurden seine Ideen, seine Methoden plötzlich - krankhaft. Krankhaft.“ (General)

Im Anschluss erklärt er Kurtz' charakterliche Veränderung im Rahmen einer Reflexion über die Zusammenhänge von Krieg, Psyche und Pathologie.

„Nun, Sie sehen, Willard, in diesem Krieg verwirren sich da draußen ein bisschen die Dinge: Macht, Ideale, die alte Moral und praktische militärische Notwendigkeit. Aber da draußen unter den Eingeborenen ist es bestimmt eine große Versuchung - Gott zu werden, weil es in jeder menschlichen Seele einen Konflikt gibt: zwischen Vernunft und Unvernunft, zwischen Gut und Böse. Und das Gute triumphiert nicht immer. Manchmal überwältigen die Kräfte der Finsternis das, was Lincoln die besseren Engel unseres Wesens nannte. Jeder Mensch hat seinen Zerreißpunkt - Sie und ich ebenfalls. Walt Kurtz ist an seinem angelangt. Und offensichtlich ist er dabei geisteskrank geworden.“ (ebd.)

„Er geht da draußen vor, wie er will, rücksichtslos und ohne Skrupel. Alles was er tut, geht über jedes annehmbare menschliche Verhalten weit hinaus.“ (ebd.)



Abb. 97: Kurtz

Als Willard am Ende des Films Kurtz begegnet, hat dieser seinen Mörder schon erwartet. Er akzeptiert das und lässt Willard freie Hand, obwohl der Captain sich nun in seiner Gewalt befindet. Kurtz will sich mit Willard auseinandersetzen. Er will ihm seine Erfahrungen, seine Erkenntnisse, seine Motive und seinen moralischen Standpunkt erklären. Er spricht über den Krieg.

„Ich habe das Grauen gesehen. Das Grauen, das auch Sie gesehen haben. Aber Sie haben kein Recht, mich einen Mörder zu nennen. Sie haben das Recht, mich zu töten. Sie haben ein Recht, das zu tun. Aber Sie haben kein Recht, über mich ein Urteil zu fällen.“ (Kurtz)

Willard erlebt Kurtz als jemanden, der „mit sich selbst gebrochen“ hat, als „einen so verzweifelten und zerrissenen Menschen“, wie er es noch nie gesehen hat (ebd.). Kurtz erklärt Willard den zentralen Begriff seiner Überzeugungen: „das Grauen“. Er beschreibt dieses „Grauen“ anhand seiner eigenen Traumatisierung, und er erklärt, dass er sich mit diesem „Grauen“ nun angefreundet habe, das heißt, er bejaht „das Grauen“. Angesichts Kurtz' grauenhafter Taten kann man behaupten, dass er sich mit diesem „Grauen“ identifiziert. Er externalisiert seine traumatische Erfahrung, und diese Synthese aus Traumatisierung, Externalisierung und Identifikation bildet die zentrale psychologische Figur der Konstruktion von Kurtz' Wahnsinn.

„Das Grauen. Das Grauen hat ein Gesicht. Und man muss sich das Grauen zum Freund machen. Das Grauen und der moralische Terror sind deine Freunde. Falls es nicht so ist, sind sie deine gefürchteten Feinde. [...] Wir gingen in ein Lager, um einige Kinder zu impfen. Wir verließen das Lager, nachdem wir die Kinder gegen Polio geimpft hatten. Da kam ein alter Mann hinter uns her gelaufen, und er weinte. Er konnte nichts sagen. Wir gingen in das Lager zurück. Sie waren inzwischen gekommen und hatten jeden geimpften Arm einfach abgehackt. Sie lagen auf einem Haufen. Es war ein Haufen kleiner Arme, und ich erinnere mich. Ich schrie. Ich weinte wie ein altes Waschweib. Ich wollte mir die Zähne herausreißen. Ich wusste nicht mehr, was ich tun wollte. Und ich will mich daran erinnern. Ich will es niemals vergessen. Ich will niemals vergessen. Und dann war mir, als würde ich durchbohrt - durchbohrt von einer diamantenen Kugel direkt durch die Stirn. Und ich dachte, mein Gott diese Schöpferkraft, dieses Genie, dieser Wille, das zu vollbringen: vollkommen, unverfälscht, vollendet, kristallen, makellos. [...] Wenn ich aus solchen Leuten bestehend zehn Divisionen hätte, dann wären wir unsere Sorgen hier rasch los. Denn dazu gehören Männer, die Überzeugungen haben und die dennoch imstande sind, ohne Hemmungen ihre ursprünglichen Instinkte einzusetzen, um zu töten - ohne Gefühl, ohne Leidenschaft, vor allem ohne Strafgericht. Ohne Strafgericht. Denn es ist das Strafgericht, das uns besiegt.“ (Kurtz, ebd.)

Willard hat sich nach diesen Worten nun endgültig entschlossen, Kurtz zu töten.

„Alle wollten es, dass ich es tue - vor allem er. Mir kam es vor, als wartete er dort auf mich, damit ich ihm die Last abnehme. [...] Selbst der Dschungel wollte seinen Tod. Es war ohnehin der Dschungel, von dem er seine Befehle erhielt.“ (Willard)

Willard führt den Befehl der US-Armee aus, Kurtz erhalte seine Befehle vom Dschungel. Die Antipoden der in APOKALYPSE NOW durchgängig konstruierten und gleichzeitig dekonstruierten Gegensatzpaare von Normalität und Abweichung, moralischer Integrität und Verfehlung, psychischer Gesundheit und Krankheit laufen in dieser Dschungel-Metapher auf „ein dem gesamten Film zugrunde liegendes Muster“ zu: einem „Gegensatz zwischen Kultur und

Natur, zwischen einer kontrollierten und einer unkontrollierten Umgebung“ (Krause & Schwelling 2002, S.99). Der Schlussfolgerung von Krause & Schwelling, dass APOKALYPSE NOW keine Antwort zu der im Film durchgearbeiteten Frage nach „Gut und Böse“ sowie „der Moral des Kriegs“ liefere, sondern stattdessen aussage, „dass die Grenze zwischen [...] Moral und Amoral sich im Krieg verwischt“ (ebd. S.106), ist jedoch zu widersprechen: Die Untersuchung des Verhältnisses zwischen den Protagonisten Willard und Kurtz ergibt, vom Ende des Filmes her betrachtet, eine klare moralische Position sowie idealistische Lösungsvorstellungen zum Problem des Krieges.

Zu Beginn des Films wird zwischen Willard und Kurtz eine imaginäre Beziehung konstruiert. Auf eine noch nicht nachvollziehbare, aber Spannung erzeugende Weise erklärt Willard der ZuschauerIn im Innermonolog, dass er sich mit Kurtz grundlegend verbunden fühle.

„Es gibt keine Möglichkeit, seine Geschichte ohne meine eigene zu erzählen. Und falls seine Geschichte wirklich ein Bekenntnis ist, ist es meine auch.“ (Willard)

Kurtz' Bekenntnis ist dunkel, wahnsinnig, grausam und inakzeptabel. Er trägt es in seinen Erläuterungen zum Begriff des Grauens vor. Nach seinem Tod findet Willard darüber hinaus eine Notiz in Kurtz' Aufzeichnungen, die dessen Wahnsinn nochmal eindeutig belegt:

„Drop the bomb. Exterminate them all!“ (Kurtz, Notiz)

Willards Bekenntnis ist dem von Kurtz entgegengesetzt. Er vermittelt es durch sein Handeln. Als er nach Kurtz' Ermordung ins Freie der Tempelanlage tritt, respektieren ihn Kurtz' ehemalige Untergebene als neuen Herrscher. Willard könnte Kurtz' Nachfolge antreten. Doch Willard widersteht der „Versuchung, Gott zu werden“ (General). Er wirft seine Waffe weg, holt Lance aus der ekstatischen Masse und fährt mit diesem auf dem Patrouillenboot zurück. Lance scheint aus seinem Trip aufzuwachen. Sein Blick hellt sich auf, und der Regen wäscht die Tarnfarbe von seinem Gesicht. Dies symbolisiert, dass er seine psychische Störung möglicherweise überwinden wird. Willard schaltet das Funkgerät aus. Er scheint nun genug vom Krieg zu haben, und die ZuschauerIn kann jetzt verstehen, warum Willard am Anfang des Filmes im Innermonolog sagte:

„Ich wollte einen Auftrag. [...] Als er zu Ende war, wollte ich nie wieder einen.“



Abb. 98: „Das Grauen“



Abb. 99

Zusätzlich zu Willards Entscheidung, nicht als Alleinherrscher im Dschungel zu bleiben, ist weiterhin bedeutsam, dass er den Colonel im Alleingang getö-

tet hat. Auch in diesem Zusammenhang hat er eine moralische Entscheidung getroffen. Er hätte nämlich auch die Möglichkeit gehabt, per Funk einen Luftangriff anzufordern. Doch er entschied sich anders. Damit ist er ein von den Befehlshabern explizit unerwünschtes Risiko eingegangen. Vom Nachrichtendienst hatte er den eindringlichen Befehl erhalten, seinen Auftrag „um jeden Preis“ (Geheimagent) erfolgreich durchzuführen. Durch den Entschluss zum finalen Alleingang hat Willard sich dieser Vorgabe widersetzt und den Tod hunderter Menschen vermieden. Dies kann in gewisser Weise als eine humane Tat entgegen der Logik des Krieges interpretiert werden. So zumindest will Coppola die Schlusszenen verstanden wissen. Das Filmteam hatte bereits die Sprengung des Kurtz-Lagers gedreht. Doch in einem Interview (DVD-Bonustrack) stellt Coppola entgegen der in Fachkreisen kursierenden Ansicht, die Sprengung des Kurtz-Lagers wäre eine zweite Option für das Film-Ende gewesen, klar, dass es sich dabei um ausschließlich bildästhetisch experimentelles Material handelt, das völlig unabhängig vom Filmprojekt zu begreifen ist. Interessant an dem Interview ist, dass Coppola in diesem Zusammenhang seine Vorstellung vom kriegskritischen Bedeutungsgehalt des Films erläutert.

„Am Ende des Filmes stellte sich heraus, dass Willard auf dem Weg ist, ein neuer Kurtz zu werden. Ich wollte gerne meine eigene Vision einbringen, dass es später, nach dem Krieg, nach diesem verheerenden Konflikt der jüngsten Vergangenheit, eine Zukunft ohne Krieg gibt. Deshalb wollte ich, dass Willard seine Waffen wegwirft und dass er seine Gefährten dazu bringt, sie auch wegzuworfen. Und diesen jungen Lance bei der Hand nimmt, um ihn in eine möglicherweise neue Zeit zu führen. Seine Idee des Luftangriffes, die in der Tat dazu geführt hätte, dass all diese Leute getötet werden, erschien mir falsch für das Thema, das ich ausdrücken wollte. [...] Die Sprengung des Truppenlagers von Kurtz hat wohl die Idee unterstützt, es gäbe ein anderes, kriegsähnlicheres, apokalyptisches Ende. Das hatte ich eigentlich nicht beabsichtigt.“ (Coppola, Interview, DVD-Bonustrack, Übersetzung vom Verfasser z.T. überarbeitet)

Coppola intendiert seine Kritik am Vietnamkrieg als eine Vision, wie der Krieg als solches überwunden werden könne – und zwar als eine individualistische. Der Protagonist Willard steigt zum Schluss aus dem Wahnsinn Krieg aus und versucht, auch andere für denselben Weg zu gewinnen. Coppola verfolgt eine Botschaft, die man so zusammenfassen könnte: Krieg ist Wahnsinn, und er macht wahnsinnig. Wir sollten mit diesem Wahnsinn aufhören. Wir sollten uns am Krieg nicht mehr beteiligen und nie wieder mit diesem Wahnsinn anfangen.

Einer in dieser Weise am Individuum orientierten Vorstellung von Kriegskritik und Kriegsprävention können die Schlussfolgerungen des Psychoanalytikers *Stavros Mentzos* (2002) gegenübergestellt werden. Mentzos fokussiert ebenfalls im Individuum lokalisierbare Aspekte von Krieg. Er erforscht die psychologischen Nahtstellen im Individuum, die das gesellschaftliche Geschehen des Krieges befördern, und macht sich auch Gedanken zur Frage, wie Krieg verhindert werden kann. Er kommt allerdings zu einem anderen Schluss, als Coppolas Botschaft nahe legt. Er plädiert für eine Aufklärung über die komplexen Zusammenhänge zwischen den politisch-ökonomischen, gesellschaftlichen, sozialen und innerpsychischen Momenten, die

Krieg ermöglichen, herstellen, reproduzieren und schließlich auch erschweren oder verhindern können. Von besonderer Bedeutung sei dabei, die psychischen Momente, die im Rahmen der Kriegslogik eine Rolle spielen, nicht per se zu pathologisieren, sondern zu verstehen, wie auch das normale psychische Funktionieren mit dem Wahnsinn des Krieges kompatibel ist. Eine „radikale, kausale Kriegsprävention“ könne demnach „nur darin bestehen, eine lebendige, schöpferisch-dialektische Lösung der in dieser Dynamik enthaltenen Konflikte zu fördern, statt nur erzieherisch-pädagogische Appelle zu friedlichem, demokratischem Verhalten abzugeben“ (ebd. S.220).

Die dem Kriegsgeschehen korrespondierende psychische Konfliktodynamik differenziert Mentzos in vier Dimensionen, die sich jeweils über ein Kontinuum zwischen nicht pathologischen und pathologischen Beziehungserfahrungen erstrecken. Vereinfacht stellt sich sein Modell eines „psycho sozialen Arrangements des Krieges“ so dar:

	Nicht pathologisch	Pathologisch
Kleingruppe Kameraden	Solidarität, Zusammengehörigkeit	Bekämpfung der Angst mittels Zugehörigkeit zu einer potenziell unsterblichen Gruppe
Feinde	Erfahrung der eigenen Qualitäten und Grenzen im Kampf mit einem nicht dehumanisierten Gegner	Projektive Feindbilder; Dehumanisierung; sadistische Erniedrigung und Eliminierung
Führungspersonen Eliten	Partizipation an Stärke und Größe; Bewunderung; heroisches Ideal	Psychische Verknüpfung zwischen pathologischem Narzissmus der Führungsperson und Bedürfnis nach Orientierung sowie Partizipation an der Größe
Nation Volk Vaterland	Narzisstische Stabilisierung und Überhöhung durch Zugehörigkeit und Pflichterfüllung; Sinnggebung und Orientierung; Identitätsstärkung	Nationalistische Selbststabilisierung; Partizipation am kollektiven Größenselbst; Apotheose der Nation; Entdifferenzierung des Individuums

(vgl. Mentzos 2002, S.201f.)

Das Modell veranschaulicht, wie umfassend und differenziert das Kriegsgeschehen von der Vorbereitung bis hin zur Durchführung als im Individuum verankert begriffen werden kann. Für die Fragestellung nach der kritischen Reichweite von Kriegsfilm, die den Begriff psychischer Störung sowie dadurch implizite psychologische Theorien zum Zusammenhang von Krieg und Psyche beinhalten, ist hier die Annahme von besonderem Interesse, dass Krieg keineswegs auf der Basis angeblicher Abgründe oder archaischer Schattenseiten der menschlichen Seele funktioniere, sondern in Zusammenhang mit grundlegenden Bedürfnissen.

Coppolas Antikriegs-Botschaft kann von daher als eine idealistische Verzerrung der psychischen Zusammenhänge von Erleben und Handeln im Krieg kritisiert werden, da sie den Eindruck erweckt, Krieg könne allein dadurch verhindert werden, dass Individuen sich zu einer allgemein friedlicheren Lebenshaltung durchringen. Übersehen wird dabei die psychische Reichweite der Eigenlogik des Krieges, welche Mentzos als ein „Schwungrad des Krieges“ (ebd. S.223f.) bezeichnet. Um auf Seiten der Individuen die Bereitschaft zu mindern, im Sinne dieses „Schwungrades“ zu funktionieren, ist es nach Mentzos neben dem „Einüben gewaltfreier Kommunikation“ notwendig, das psychosoziale Arrangement des Krieges zu durchschauen (vgl. ebd. S.224). Man müsse begreifen, wie die Individuen am Ort ihres normalen psychischen Funktionierens zu kriegskonform Handelnden sozialisiert werden. Dem stehen ideologisch tief verankerte Mythen über das Wesen und die Ursachen von Kriegen gegenüber. Einer dieser Mythen ist die Vorstellung, dass im Krieg das zentrale psychische Moment Aggression oder gar ein archaischer Tötungstrieb sei. Mentzos verweist darauf, dass in der Ausbildung von Rekruten gerade „natürliche Tötungshemmungen abgebaut werden“ (ebd. S.217). Im Hinblick auf sozialpsychologische Studien zur militärischen Grundausbildung junger US-SoldatInnen (vgl. Shatan 1983) erläutert er weiterhin, dass es in der – von Seiten der politischen Rechten gerne als „Schule der Nation“ (Mentzos 2002, S.216f.) verherrlichten – militärischen Sozialisation

„zu einer Rückbildung der Individuation durch institutionalisierte Brutalität, Deprivation und Gewöhnung an Leiden komme. Gleichzeitig finde eine Regression statt, die zu einer Zunahme der Abhängigkeit, einem Verlust an Selbstachtung und einer Tendenz zur Unterwerfung führe. Aber auch die sexuellen Triebe in der Pubertät würden für das Töten nutzbar gemacht. Die noch nicht geformte Sexualität werde in eine vorgetäuschte Gruppenmännlichkeit kanalisiert, bei der es sich um eine fingierte maskuline Mystik à la John-Wayne-Image (wie es bei den Drill-Instrukteuren und den Vietnam-Veteranen heißt) handelt.“ (ebd. S.218).

Als weiteren Beleg dafür, dass Krieg mit Aggression relativ wenig zu tun hat, verweist Mentzos auf die Reflexionen des Vietnamveteranen *William Broyles jun.*, welche so in etwa auch der wahnsinnige Colonel Kurtz hätte formulieren können. Broyles spreche davon,

„dass der Krieg den Menschen die Furcht vor der Freiheit nehme, dass er die Grauzonen des Alltags durch gelassene Klarheit ersetze, dass er für die Teilnehmer eine Flucht aus dem Alltag bedeute, in eine eigene Welt, in der sich alles auflöse, was sonst an Pflichten binde, etwa die Familie oder Arbeit.“ (ebd.)

„Haben Sie jemals über wirkliche Freiheit nachgedacht?“, das sind die ersten Worte, die Kurtz an Willard richtet. Die Ansichten des Colonels gelten in *APOKALYPSE NOW* explizit als krankhaft. Im Prinzip formuliert er jedoch in zugespitzter Weise das „psychosoziale Arrangement des Krieges“. Kurtz' Persönlichkeit erscheint wie ein ins Individuum verlagertes Endpunkt der Kriegslogik. Er führt sie einerseits durch sein Schreckensregime fort, gleichzeitig kritisiert er sie, indem er sich selbst zum Produkt dieses Krieges erklärt. Er reproduziert, reflektiert und kritisiert den Krieg. „Er bekämpft den

Krieg“ (Fotoreporter). Die Erkenntnisse über das „Grauen“ unterlegt er mit der Geschichte seiner eigenen Traumatisierung, und gleichzeitig identifiziert er sich mit diesem Grauen.

Indem er sich von den Streitkräften entfernt und privat mordet, verletzt er einerseits die Rolle des Soldaten. Andererseits identifiziert er sich weiterhin mit seiner ehemaligen Aufgabe als militärischer Befehlshaber. Mit „zehn Divisionen bestehend aus Vietcongs“, meint er, den Vietnamkrieg gewinnen zu können. Gegen wen er mit seinen Vietcong-Divisionen den Krieg gewinnen würde, bleibt unklar. Seine Vorstellung, Kommandeur der Vietcong zu sein, ist absurd, doch dies tut im Prinzip nichts zur Sache, weil es ihm nicht um die politische Dimension des Krieges geht, sondern um den Kampf bzw. um das „Grauen“ als solches. Kurtz verehrt die vietnamesischen SoldatInnen wegen ihrer scheinbar unmenschlichen Kampfdisziplin – von ihrer Verzweiflung spricht er nicht. Willards Blick ist zu entnehmen, dass er sich nun sicher ist, in Kurtz wirklich einen Verrückten vor sich zu haben.

Im Versuch, Kurtz zu begreifen, verlieren sich Willard und die ZuschauerIn in einen Widerspruch nach dem anderen. Klar ist, dass die Person Kurtz den Schrecken des Krieges symbolisieren soll, aber der Gegenstand von Kurtz' Reflexionen, der Krieg, tritt immer mehr in den Hintergrund, wird immer unklarer, immer schwieriger zu begreifen, erscheint immer mehr als ein Chaos und Eskalation verwirrter Seelen. Die Reflexion des Krieges wird immer unerträglicher, und so gesehen wird auch verständlich, dass der Regisseur während der Dreharbeiten zunehmend daran verzweifelte, den Film nicht stimmig auflösen zu können (vgl. Coppola E., S.74f.). Durchgängig arbeitet er den Gegenstand Krieg als ein Unrecht und ein moralisches Problem durch, und immer mehr verlagert er die Inszenierung dieses Problems auf die Ebene der Reflexion – anhand der Positionen von Kurtz und Willard. Der Schluss von APOKALYPSE NOW löst das über den gesamten Film hinweg aufgebaute Problem nun durchaus – auf eine Weise, über die man streiten kann. Die Lösung ist: Schluss damit! Kurtz ist tatsächlich ein Psychopath, er wird getötet, auf einen Nachfolger kann dankend verzichtet werden, und ein militärischer Massenmord am Ende des Filmes (Sprengung des Kurtz-Lagers) würde die ZuschauerIn mit dem ungelösten moralischen Problem des Krieges zurücklassen. Die Logik des Krieges erscheint unter zweierlei Perspektiven überwindbar: zum einen dadurch, dass Willard als ein pädagogisch wertvolles, friedliebendes Vorbild aus dem Film geht. Und zum anderen, weil der Krieg letztlich zwar als abzulehnendes Unrecht und unerträglicher Schrecken – aber auch ohne eine erkennbare Logik erscheint.

Unter diesem Aspekt fällt APOKALYPSE NOW zum Schluss hinter sein durchaus tiefgehendes kriegskritisches Potenzial zurück. Der Film vermittelt zwar nichts über die speziellen politischen Hintergründe des Vietnamkrieges, aber er setzt sich im Allgemeinen mit den sozialen Bedingungen und Folgen von Krieg auseinander. APOKALYPSE NOW ermöglicht zu begreifen, was es für das Individuum bedeutet, im Krieg zu sein. Im Unterschied zu apologetischen Kriegsfilmen werden die grausamen Inhalte äußerst realistisch dargestellt – und das innerhalb hoch ästhetischer Bilder. Dadurch versetzt der Film die ZuschauerIn in eine schwer auszuhaltende ambivalente Haltung.

APOKALYPSE NOW zieht die ZuschauerIn in einen sinnlichen Bann, wenn beispielsweise Kampfhubschrauber vor dem Hintergrund der Morgensonne ein Dorf beschießen, Bilder von Bombardierungen als komplexes Feuerwerk inszeniert werden oder eindrucksvolle Landschaftsaufnahmen die Umgebung

von Kampfeinsätzen abgeben. Nicht einmal die aus nächster Nähe dargestellten Ermordungen und Leiden von Menschen durchbrechen das Erlebnis audiovisueller Ästhetik. Dieser massive Einsatz formalästhetischer Mittel reproduziert, aber unterläuft auch gleichzeitig sozialisierte Sehgewohnheiten hinsichtlich der in TV-Nachrichten oder Printmedien präsentierten Kriegs-



Abb. 100: Kampfhubschrauber



Abb. 101: Totenkarten

der. Die bekannten Medien-Bilder sind ästhetisch schön, wenn beispielsweise Waffentechnik, Landkarten, Ansprachen, Paraden oder militärische Handlungen vor und nach ihrem verheerenden Ergebnis zu sehen sind. Die Bilder von Zerstörungen, Leiden und Tod dagegen sind zwar auch medial gestaltet und sicherlich nicht objektiver, aber in der Regel nüchterner. Von diesen in den Medien allgegenwärtigen Schreckensbildern kann die Wahrnehmung trotz, bzw. gerade wegen ihrer Menge und scheinbaren Neutralität problemlos abgezogen werden. Durch das Mittel einer aufwendig durchdachten und gleichzeitig sinnlichen, eingängigen Ästhetisierung, wie es im Spielfilm möglich ist, wird das Wegschauen dagegen nicht so leicht gemacht. Aufgrund der vom dargestellten Gegenstand formal unabhängig wirkenden Ästhetik wird der Blick auf diesen Gegenstand, der inhaltlich wahrlich nichts Schönes birgt, in einer sinnlichen und unnachgiebigen Weise fokussiert.

Durch die ästhetische Inszenierung wird weiterhin ein Genusserleben induziert, das an die von Mentzos beschriebenen psychischen Momente des Erlebens von Stärke und Größe anschließt. Dieser Genuss wird angesichts der realistischen Darstellungsweise jedoch gebrochen. Die Bilder erzeugen Hochstimmung, fesseln den Blick, und zu sehen sind dabei abstoßende, schreckliche Inhalte. Dies erzeugt im Erleben der ZuschauerIn einen verunsichernden inneren Widerspruch. Mentzos beschreibt, wie ihn als Jugendlicher während des Zweiten Weltkriegs Bilder von „metallgrauen Panzerschiffen auf tiefblauem Meer“ oder „vom Himmel stürzende Bomber“ faszinierten. Er und seine Freunde bejubelten die Bilder von abstürzenden Jagdflugzeugen. Das „rauschhafte Erlebnis“ blieb dabei jedoch ungestört, weil sie das Wissen über den Tod der Piloten verdrängen konnten (Mentzos 2002, S.178f.). APOKALYPSE NOW induziert die für das Erleben von Kriegsfantasien spezifischen Begeisterungsgefühle, aber verhindert die Ausblendung der korrespondierenden Realität. Der Film richtet den Blick auf die Grausamkeit des Krieges und zwingt darüber hinaus zur Reflexion über das mediale Erleben von Krieg. Coppola verstärkt diesen Effekt zusätzlich durch das narrative Mittel der Übertreibung. In der ersten dargestellten Kampfszene spielt er selbst einen Fernsehreporter, der inmitten der Kampfhandlungen die vorbeilaufenden Soldaten auffordert: „Weiter, weiter! Das ist fürs Fernsehen. Nicht in die Kamera schauen! Weiterlaufen! Einfach weiter, als ob ihr kämpfen würdet.“

Während ein Dorf vernichtet wird, ein Hubschrauber mit der Aufschrift „Death from above“ landet und der Kommandant Kilgore auf die getöteten Vietnamesen Spielkarten („Totenkarten“) wirft, wird den überlebenden Opfern über Lautsprecher erklärt: „Wir sind hier, um euch zu helfen!“ In der nächsten Kampfszene lässt Kilgore beim Angriffsflug aus Spaß und zum Zwecke „psychologischer Kriegsführung“ über einen Außenlautsprecher Wagners Walkürenritt spielen. Gleichzeitig wird die Angst der Soldaten vor dem bevorstehenden Einsatz und kurz darauf die Ermordung zahlloser VietnamesInnen gezeigt. Das Szenario ist ästhetisch und realistisch, berauschend und abstoßend gleichzeitig. Die ZuschauerIn hat keine Möglichkeit, sich dieser Inszenierung zu entziehen – außer ganz wegzuschauen, das Kino zu verlassen oder den Rekorder auszuschalten.

Bei *Steiner & Habel* (1999) ist zu lesen, APOKALYPSE NOW zeige, „dass der Krieg immer die kranke und perverse Seite des Menschen zu Tage treten lässt“ (ebd. S.24). Unter dem Blickwinkel der hier aufgeworfenen Interpretationsmöglichkeit, dass der Film ein ambivalentes Erleben zwischen Begeisterung und Abscheu induziert, kann diese These nun auch von der Gegenstandsebene auf die Rezeptionsebene verlagert werden. Die „perverse Seite des Menschen“ (über die Reduktion des psychologisch vielschichtigen Perversionsbegriffs sei an dieser Stelle hinweggesehen) tritt auf Seiten der ZuschauerIn hervor – am Ort der ihr möglichen Subjektposition. Beim gleichzeitigen Erleben von Begeisterung und Abscheu gerät die ZuschauerIn mit sich selbst in Konflikt. Die Abscheu richtet sich nicht nur gegen die dargestellten Inhalte, sondern auch gegen den immanenten Widerspruch im Erleben des Filmes. Die medial alltäglich transportierte Möglichkeit der Verherrlichung oder Verharmlosung von Krieg wird als verinnerlicht wahrnehmbar, sobald sie angesichts der realistischen Inhalte nicht mehr durchgehalten werden kann. Damit reflektiert der Film nicht nur die Grausamkeit und, wenn man so will, den Wahnsinn des Krieges, sondern auch den Wahnsinn der Verherrlichung sowie Verharmlosung von Krieg – und der Gegenstand dieser Reflexion ist die Subjektivität der ZuschauerIn. Es wird erlebbar, wie die Logik des Krieges in der eigenen Psyche offensichtlich einen Ansatzpunkt hat. Das macht APOKALYPSE NOW so schwer erträglich und damit kriegskritisch.

Die durch die Radikalität im Umgang mit der Subjektposition der ZuschauerIn eröffnete Härte von APOKALYPSE NOW wird jedoch durch ein narratives Angebot im Laufe des Filmes sukzessive zurückgenommen. Es wird ein psychisch gestörtes, ein völlig wahnsinnig gewordenes Individuum präsentiert: die Person des Kurtz. Wie oben dargelegt wurde, verlagert sich der Gegenstand des moralischen Problems Krieg auf die Ebene der Reflexion dieses Problems. Weniger abstrakt formuliert: Die ZuschauerIn kann sich zunehmend mit Kurtz beschäftigen und sich im Versuch, dessen innere Widersprüche zu verstehen, die Zähne ausbeißen. Immer dringlicher wird die Erklärung, dass der Krieg Kurtz wahnsinnig gemacht hat. Und die Frage nach der hinter dem Kriegsgeschehen stehenden gesellschaftlichen Logik kann immer weniger gestellt werden, weil die Effekte des Krieges immer mehr im Wahnsinn der Person Kurtz konvergieren. Durch die Verkörperung des Krieges in Gestalt des Kurtz verdunkelt sich der Blick auf die institutionelle Dimension des Krieges. Der Krieg wird zwar weiterhin als Schrecken, als „Grauen“ und als sinnlos bewertet, aber die Frage nach seinem gesellschaftlichen Aspekt verliert die Konturen. Damit erscheint der Krieg so, wie er allgemein im Rahmen idealistischer, rationalistischer Menschenbilder und Ge-

sellschaftsmodelle theoretisiert wird: als ein Chaos, als eine Eskalation des Bösen im Menschen.

Dass der Krieg seine Ursachen nicht in irgendeinem innerpsychischen „Bösen“ hat, wurde durch Mentzos' Ausführungen zum psychosozialen Arrangement des Krieges schon erläutert. Weiterhin legt Mentzos dar, dass Krieg als Institution, also als eine organisierte gesellschaftliche Struktur verstanden werden kann. Krieg ist Mentzos folgend auch „Arbeit, schwere, komplizierte und zum Teil hochspezialisierte Arbeit“ (Mentzos 2002, S.216). Die Funktionszusammenhänge einer solch gesellschaftlich hoch komplex organisierten Arbeit und die Wirkungszusammenhänge dieser weitreichend in der Gesellschaft verankerten Struktur können nicht, wie Coppolas Vision es nahe zu legen versucht, durch einen moralischen Appell zur Niederlegung der Waffen überwunden – nicht einmal angekratzt – werden. APOKALYPSE NOW erklärt die gesellschaftlichen Hintergründe von Krieg nicht – bzw. wenn, dann falsch. Krieg ist kein moralischer Störfall und kein Chaos, sondern Effekte einer gesellschaftlichen, institutionalisierten Bearbeitung politischer, ökonomischer Interessenkonflikte mit grauenhaften Folgen. Wie die meisten kritisch inspirierten Kriegsfilm bietet APOKALYPSE NOW hinsichtlich des gesellschaftlichen Problems des Krieges Erklärungs- und Lösungsmöglichkeiten auf einer individualistischen, idealistischen Ebene an. Damit verharmlost bzw. negiert der Film die gesellschaftliche Dimension von Krieg, und Coppolas Anspruch, einen Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung der jüngsten amerikanischen Geschichte zu leisten, muss skeptisch aufgenommen werden. Eine gesellschaftliche oder gar historische Dimension scheint in APOKALYPSE NOW nicht auf. Stattdessen wird die Illusion transportiert, das Thema Krieg sei jenseits seiner gesellschaftlichen Dimension auf einer rein moralisch-individualistischen Ebene kritisch bearbeitbar.

Der Begriff der psychischen Störung funktioniert in APOKALYPSE NOW dabei in zwei Richtungen. Einerseits reflektiert er die nachhaltigen psychisch schädlichen Folgen des Krieges, andererseits dient er als individualistische Repräsentation eines ontologisierten Kriegsbegriffs. Im Individuum spitzt sich gewissermaßen der Krieg als ein essenzialistisch begriffenes „Grauen“ zu. Der Wahnsinn des Kurtz reflektiert einen Krieg, der jenseits seines gesamtgesellschaftlichen Kontextes konstruiert ist. Gegenüber diesem so verstandenen Krieg kann sich das Individuum dann scheinbar in zwei Weisen verhalten: Es freundet sich wie Kurtz mit dem „Grauen“ an und wird wahnsinnig, oder es entscheidet sich wie Willard gegen den Wahnsinn und damit gegen den Krieg. *Slavoj Zizek* (1999) folgend, wären die Personen des Kurtz sowie Willards und der Begriff des verkörperten Grauens Strategien einer „Phantasie unmittelbarer Begegnung mit dem Feind“, um dem „Trauma des entpersonalisierten Krieges zu entgehen“ – um die Erkenntnismöglichkeit der gesellschaftlich strukturellen Dimension von Krieg zu negieren. Trotz dieser Schwäche ist APOKALYPSE NOW aber sicherlich kein apologetischer Kriegsfilm. Coppolas Werk schärft den Blick für die Grausamkeit von Krieg und darüber hinaus auch für die Grausamkeit der Tatsache medialisierter Sehgewohnheiten von Krieg. In diesem Sinne bezieht APOKALYPSE NOW deutlich Position gegen den Krieg im Allgemeinen. Der Film zeigt die Folgen des Krieges auf Seiten der Individuen und damit sein Unrecht, aber er verschleiert dabei die gesellschaftliche Logik des Krieges. Von daher kann APOKALYPSE NOW auf zwei verschiedenen Ebenen sowohl als kriegskritischer wie auch kriegsverharmlosender Film zugleich verstanden werden.

Alle hier vorgestellten Kriegsfilme zeigen psychisch gestörte Protagonisten, deren Wahnsinn ganz offensichtlich mit einem gesellschaftlichen Wahnsinn zusammenhängt. Krieg ist ein gesellschaftliches Phänomen, über den Begriff der Traumatisierung ist der Begriff psychische Störung relativ leicht konstruierbar, und angesichts der Folgen des Krieges versteht sich der Begriff des Wahnsinns auf einer moralischen Ebene bereits von selbst. Das heißt, die psychische Störung der Protagonisten referiert einen gesellschaftlichen Wahnsinn bereits unmittelbar auf der thematischen Ebene. Im nächsten Kapitel werden nun Filme untersucht, in denen die Störung der Protagonisten ähnlich wie bei den Wahnsinnigen im Krieg maßgeblich in Zusammenhang mit dem Thema der Gewalt, aber nicht notwendig durch thematische Bezüge zur gesellschaftlichen Seite der Gewalt konstruiert ist. Die Filme des nächsten Kapitels zeigen psychisch kranke Mörder, deren Erleben und Verhalten, wenn überhaupt, erst durch aufwendige psychologische Interpretationsarbeit auf einer gesellschaftlichen Ebene verstanden werden können. Es geht um die sogenannten Psychopathen.

8. PSYCHOPATHEN

In den bisherigen Kapiteln zur Untersuchung der unterschiedlichen thematischen Felder des Spielfilms, in denen der Begriff psychischer Störung vorkommt, wurde dargestellt, wie dieser Begriff im Rahmen der Institutionen Psychiatrie, Psychotherapie, Familie und Krieg funktioniert. In diesem Kapitel wird nun das wohl bekannteste Genre, welches mit dem Störungsbegriff arbeitet, untersucht: das Psychopathen-Genre. Hier geht es um verrückte ProtagonistInnen, die nicht nur als krank verstanden werden, sondern zudem auch hochgradig gefährlich sind: Es geht um wahnsinnige Mörder. Institutionelle Zusammenhänge des Begriffs „psychische Krankheit“ treten dabei in den Hintergrund. Im Vordergrund stehen Individuen, und der Blick wird hier in besonderer Weise auf die Individuen jenseits möglicher Referenzen auf der Ebene gesellschaftlicher Realität zentriert. Die Psychopathenfigur repräsentiert im Spielfilm am stärksten eine artifizielle und von den sozialen Realitäten des Phänomens psychischer Krankheit abgekoppelte Konstruktion des Begriffs psychischer Störung.

8.1 Von der klinischen zur kulturellen Definition des Psychopathen-Begriffs

Der Begriff „Psychopath“ ist im Alltagssprachgebrauch eine geläufige Bezeichnung für „durchgeknallte“ und „irgendwie abartige“ Typen, die „krank“ sein müssen, weil sie in absolut abzulehnender Weise moralische Konventionen verletzen. Im Spielfilm handelt es sich dabei stets um MörderInnen bzw. des Mordes verdächtige Personen. Nicht nur konnotativ, sondern in erster Linie definitorisch wird der Begriff des Psychopathen im Alltagssprachgebrauch verwendet. An den klinischen Ursprüngen des Psychopathie-Begriffs finden sich ebenfalls primär moralische Definitionen. Vor 200 Jahren beschrieb beispielsweise *Pinel* mit dem Begriff „manie sans delir“ eine Kombination aus antisozialem Verhalten und fehlender Psychose. *Esquirol* sprach später von einer „folie morale“, *Pritchard* von „moral imbecility“ (vgl. Pichot 1978), andere von „social parasitism“ oder „moral defective“ (vgl. Tölle 1994, S.105), und *Maudsley* verglich 1874 programmatisch die Psychopathie mit der Farbenblindheit:

„As there are persons who cannot distinguish certain colours, having what is called colour blindness, so there are some who are congenitally deprived of moral sense.“ (zit. n. Eysenck & Eysenck 1978, S.197)

Aufgrund der offensichtlich moralischen Dimension des Psychopathen-Begriffs wird er im klinischen Sprachgebrauch nun schon lange nicht mehr verwendet. Bereits *Eugen Bleuler* lehnte 1916 in seinem berühmten Lehrbuch der Psychiatrie den Begriff der Psychopathie aufgrund seiner diskriminierenden Wirkung ab:

„Charakterlich hochgradig schwierige Menschen nannte man seit Jahrzehnten ‚Psychopathen‘, wenn ihr Leiden dem Leiden eines Kranken wesensähnlich schien. Der Ausdruck ist im medizinischen Sprachgebrauch noch nicht ersetzt - aber er ist mit Vorsicht anzuwenden. Beklagenswert ist, dass er populär fast zu einem Schimpfwort wurde und dass er bei vielen den Gedanken an kriminelle ‚Psychopathen‘ wachruft, obschon die meisten ‚Psychopathen‘ nicht kriminell werden und viele von ihnen moralisch auf höchster Stufe stehen.“ (Bleuler 1983, S.572)

Wegen diesem „derart unmenschlichen Missverständnis“ empfahl Bleuler den Fachleuten die Vermeidung des Psychopathen-Begriffs. Stattdessen führte er die Begriffe „Charakterschwierigkeiten“, „abnorme Persönlichkeit“ und den bis heute gültigen Begriff der „Persönlichkeitsstörung“ (vgl. Schneider 1923; Fiedler 1994; Tölle 1994) ein. Im derzeit international gültigen Diagnosemanual ICD 10 wird die Persönlichkeitsstörung über die Beschreibung „meist lang anhaltender Zustandsbilder und Verhaltensmuster“, welche „Ausdruck des charakteristischen, individuellen Lebensstils, des Verhältnisses zur eigenen Person und zu anderen Menschen“ sind und als Folge „konstitutioneller Faktoren wie auch sozialer Erfahrungen“ gelten, definiert (Dilling & Mombour & Schmidt 2000, S.225). Die diagnostische Kategorie Persönlichkeitsstörung beinhaltet im ICD 10 dabei eine lange Reihe phänomenologisch gefasster Sub-Kategorien, welche neben eher abstrakteren Begrifflichkeiten wie paranoide, schizoide, histrionische, emotional instabile Persönlichkeitsstörung oder Borderline-Typus auch die konkretere Beschreibung unterschiedlicher Formen bestimmter Verhaltens- bzw. Erlebensweisen umfassen, so etwa pathologisches Glücksspiel, pathologische Brandstiftung, pathologisches Stehlen, Transsexualismus, Transvestismus oder Fetischismus. Der veraltete Begriff der Soziopathie (vgl. Tölle 1994, S.120) ist in den Begriff der dissozialen Persönlichkeitsstörung (Dilling & Mombour & Schmidt 2000, S.229) übergegangen. Die genaue Durchsicht der diagnostischen Unterkategorien der Persönlichkeitsstörung zeigt, wie die Kategorie Persönlichkeitsstörung formal und zum Teil auch inhaltlich anhand derselben Begriffssystematik wie die vorhergehende Kategorie einer abnormen Persönlichkeit aufgebaut ist.

Unter der Einschränkung, dass bei äußerst vorsichtigem Gebrauch der Diagnose und steter Erforschung von gesellschaftlichen Lebenswelten die klinische Kategorie einer „auf stabile Weise abnorm“ strukturierten Persönlichkeit durchaus auch einen Sinn machen kann, führt der Psychiater *Giovanni Jervis* zum Begriff der abnormen Persönlichkeit Folgendes aus: Dieser Begriff sei neben seiner theoretischen Unschärfe praktisch ein „psychiatrischer Mülleimer“ mit „ausdehnbaren Registern“, in denen jegliche Form sozial unerwünschten Verhaltens untergebracht werden könne (Jervis 1978, S.348 f). Der Begriff der abnormen Persönlichkeit eigne sich auf falsche Weise gut dazu, „die nicht funktionalen Aspekte der Gesellschaft, in der wir leben, zu verstehen“ (ebd.). Damit verweist Jervis anhand des Begriffs abnormer Persönlichkeit auf die gesellschaftliche Konstruktion und ideologische Funktionalität des Störungsbegriffs im Allgemeinen.

Diese gesellschaftliche Dimension der Störungskategorie erläutert später auch der Sozialpsychologe und Diskurstheoretiker *Ian Parker* (1995) anhand des Psychopathen-Begriffs – nun unter einer dezidiert konstruktivistischen Perspektive. Parker legt dar, wie der kulturell mehr denn je populäre Begriff des Psychopathen an den Schnittstellen des klinischen sowie juristischen und

eines moralischen sowie subjekttheoretischen Diskurses anschließt. In empirischen Untersuchungen gewinnt Parker anhand semistrukturierter Interviews mit MitarbeiterInnen und PatientInnen von psychiatrischen Kliniken in Großbritannien beispielsweise sechs Kategorien, die den „talk of psychopathy“ und die Konstruktion der Psychopathen-Figur „as a definable, ‚researchable‘ entity“ strukturieren (Parker 1995, S.86). Interessant ist hier, dass die Kategorien auf zwei ineinander verschränkten Dimensionen angeordnet werden können: Zum einen entsprechen oder widersprechen sie dem traditionellen, substantialistischen Krankheitsmodell. Zum anderen bilden sie unterschiedliche Vorstellungen zum moralischen Status von PsychopathInnen ab.

- *Psychopathy is an objective scientific label*: Der Begriff der Psychopathie spiegelt die psychische Realität exakt wider.
- *The separate population*: PsychopathInnen bilden eine Art eigener Spezies und sind unveränderbar.
- *Psychopaths have an appearance and a reality*: PsychopathInnen haben eine innere, böse, unveränderliche Realität und nach Außen die Möglichkeit, sich oberflächlich anzupassen.
- *The victims of labeling*: Die Diagnose der Psychopathie hat weniger wissenschaftlichen, klinischen als vielmehr einen juristischen Wert.
- *The treatable psychopath*: Die Psychopathie geht auf Lebenserfahrungen zurück und ist sozial korrigierbar.
- *The autonomous psychopath*: Abweichendes, antisoziales Verhalten ist frei gewählt. Es handelt sich um eine Art ‚lifestyle‘.

(vgl. Parker 1995, S.87)

Diese psychologischen Kategorien erläutert Parker gleichzeitig auch als kulturelle Figuren. Zentraler Gegenstand innerhalb dieser Kategorien sei die Konstruktion von Identitätsvorstellungen. Identitätstypen werden in Beziehung zu psychologischen Kategorien gewonnen, und die psychologische Theoriebildung ist an der Stelle ihrer semiotischen Strukturen mit kulturellen Entwicklungen verbunden. Parker spricht von einer „evolution of the category as a set of texts“ (ebd. S.72). Die textuelle Realität von Identitäts- und Störungsbegriff sei dabei auch maßgeblich mit unterschiedlichen Diskursfeldern und ihren entsprechenden Interessengruppen verbunden. Anhand der Psychopathen-Figur zeigen sich dabei im Wesentlichen folgende vier überzählig häufigen Identitätstypen:

a) *Der Psychopath ist gesellschaftlich privilegiert*. Er gehört zu einer dominierenden Schicht – zur gehobenen Mittel- oder Oberschicht. Nicht immer, aber meistens verfügt der Psychopath über Geld, Macht, Einfluss oder Wissen und Intelligenz. Der Psychopath ist im Kapitalismus gut positioniert. Abgesehen von der Bourdieuschen Kapitalsorte des sozialen Kapitals verfügt er in der Regel über viel materielles oder kulturelles Kapital (vgl. Bourdieu 1997).

b) *Der Psychopath ist männlich* – allerdings mit Ausnahmen. In Spielfilmen dominiert, was die Häufigkeit betrifft, der männliche Psychopath eindeutig. In der Regel entsprechen die Handlungsabläufe und formalästhetischen Darstellungen dieser Filme patriarchalen Geschlechtskonstruktionen. In den Filmen, die weibliche Psychopathinnen zeigen, werden in den meisten Fällen ebenfalls schon an der Handlungsoberfläche patriarchale Vorstellungen des

Geschlechterverhältnisses reproduziert. Beispielsweise werden Film-Psychopathinnen häufig mit „guten“, moralisch konformen Gegenspielerinnen kontrastiert, die stellvertretend dem traditionellen Frauenbild entsprechen (vgl. *FATAL ATTRACTION*, USA 1987; *FINAL ANALYSIS*; USA 1991). In anderen Filmen werden die Strukturen des traditionellen Frauenbildes partiell gebrochen – in der Regel anhand der ansonsten männlich dominierten Darstellung offensiver Gewalt (vgl. *MISERY*, USA 1990; *SILENT FALL*, USA 1994; *NATURAL BORN KILLERS*, USA 1994; *AMERICAN PSYCHO II*, USA 2002; *MONSTERS*, USA 2004). Die Frage, in welcher Weise hier an anderer Stelle patriarchale Geschlechtskonstruktionen wiederum aufgebaut bzw. reproduziert werden, wird im Rahmen dieser Arbeit zum Teil angedeutet, aber nicht systematisch untersucht.

c) *Der Psychopath ist weiß und autonom.* Der Begriff der Autonomie repräsentiert Wertvorstellungen und psychische wie handlungspraktische Vorteile innerhalb kapitalistischer Verhältnisse. Die ökonomisch dominierende Schicht ist überwiegend weiß. Schwarze Subjektkonstruktionen werden daher am Begriff der psychischen Autonomie von weißen Subjektkonstruktionen unterschieden (vgl. Parker 1995, S.82).

d) *Der Psychopath ist gefährlich* und entspricht einer Figur, die Foucault mit dem Begriff eines „Dangerous Individual“ erklärt (Foucault 1978c). In historischen Archiven fand Foucault Mordberichte aus dem Zeitraum von 1800 bis 1835, die einen damals neuen Tätertypus beschreiben: Die Mörder handelten ohne ein Motiv, das sich aus rational nachvollziehbaren Gründen oder in Zusammenhang mit einem der damaligen Krankheitsmodelle hätte ableiten lassen. Ausgehend von diesen unerklärlichen Taten einigte man sich dann schließlich auf das Konzept einer „homicidal monomania“ (ebd. S.7). Die Begriffskonstruktion impliziert dabei eine spezifische Gefahr, die von diesen Kranken ausgeht. Die Gefahr ist besonders hoch, weil die Wirkung der Taten in einem negativen Verhältnis zu ihrer Erkennbarkeit steht. Es handelt sich um „the danger of insanity in its most harmful form; a maximum of consequences, a minimum of warning“ (ebd.). In Zusammenhang mit dem Versuch, psychologische Kausalitäten und kriminologische Hinweise im Handeln und Erleben der Dangerous Individuals herauszufinden, beobachtet Foucault auch eine spezifische Verbindung zwischen dem klinischen und dem juristischen Diskurs anhand veränderter Identitätsvorstellungen und Subjektbegriffe. „Die Seele tritt auf die Bühne der Justiz“, und die Humanwissenschaften bilden mit dem Strafrecht eine „gemeinsame Matrix“ (Foucault 1976a, S.34). Die Justiz wendet sich mehr der Behandlung und dem Begreifen des Täter-Individuums zu, während zuvor der Ausgleich von Schuld durch Bestrafung und äußere Unterwerfung die Hauptfunktion darstellte. Jetzt geht es mehr um Disziplinierung, also innere Unterwerfung. Die Innenseite der Dangerous Individuals wurde Hauptansatzpunkt der Justiz, und damit war der klinische Diskurs zwangsläufig als Theoriefeld der gesellschaftlich kontrollierenden Techniken mit im Spiel (vgl. Foucault 1976a). Und da der Psychopath wesentlich als gefährlich konzipiert ist, versteht sich die Notwendigkeit seiner Kontrolle von selbst.

Die Psychopathenfigur ist in der von Parker skizzierten Verbindung zwischen juristischem, klinischem und kulturellem Diskurs mit erheblichem Potenzial ausgestattet: reich, männlich, weiß und gefährlich. Der Psychopath weicht ei-

nerseits in kaum nachvollziehbarem Maße von der Normalität ab und befindet sich andererseits im Zentrum der Normalität, an privilegierten Positionen. Er ist somit noch gefährlicher als es klinisch bereits angenommen wird. Durch seine Persönlichkeit, das heißt, durch seine Identitätsmöglichkeit wird deutlich, dass die Gesellschaft zur Persönlichkeit des Psychopathen dazugehört (vgl. Haug 2001). Er befindet sich innerhalb der privilegiertesten und damit gesichertsten gesellschaftlichen Felder.

„The fiction of ‚homicidal mania‘ entails that the spectre of dangerousness permanently inserts itself into social life in that visible normality ceases to be guarantee against the presence of a monstrous pathology.“ (Owen 1991, S.329)

Die Gesellschaft selbst wird zur Gefahr, der Psychopath soll als Spiegel dieser gesellschaftlichen Gefahr kontrolliert werden, und die diskursiven Praktiken dieser Kontrolle konstruieren ihn wiederum. Diese Konstruktion eines dialektischen Verhältnisses zwischen Psychopathenfigur und gesellschaftlicher Normalität ist ein ideologisch bedeutsames Thema und wird medial in starkem Maße bearbeitet. Der Psychopath gilt im medienwissenschaftlichen Diskurs als eine prominente Figur, anhand der postmoderne Konstruktionen von Identität und Gesellschaft untersucht werden können. Als wichtige Prämisse der medienwissenschaftlichen Studien zum Psychopathen als Identitätstypus gilt dabei, dass die kulturelle Verwendung des Psychopathen-Begriffs der klinischen Verwendung vorrangig ist. Es handle sich in erster Linie um einen „(pop)kulturellen“ und weniger um einen wissenschaftlichen Begriff (Fuchs 1995, S.28).

Neben „Psychopath“ hat sich mittlerweile ein zweiter Begriff für dieselbe Figur etabliert: der „Serienkiller“. Ein Serienkiller handelt stets nach einem psychologischen Muster, das als pathologisch bezeichnet werden kann. Der mediale Serienkiller ist stets ein Psychopath, und Psychopathen morden mittlerweile fast immer serial. Das Prinzip der Serialität spielt dabei eine sehr bedeutsame Rolle. Psychologisch gesehen kann das Morden in Serie als eine Art „Wiederholungszwang“ interpretiert werden. Die Morde sind psychologisch gesehen Symptome der Krankheit und können deshalb keine nachhaltige Befriedigung seelischer Bedürfnisse bewirken. An dieser psychologischen Serialität setzt auch die kriminologische Konstruktion des Serienkillers an (vgl. Jenkins 1994; Hacking 1999, S.89 ff.). Die Polizei versucht das Gesetz der Serie herauszufinden. Dies ist aufgrund der „Motivlosigkeit“ des Mörders ihre einzige Chance, den Täter zu ermitteln. Doch neben dieser psychologischen und kriminologischen Dimension des serialen Mordens gibt es nun auch eine *kulturelle Dimension der Serialität* – die in veränderter Form an der Stelle eines postmodernen Identitätsbegriffs auf die Psychologie zurückwirkt.

In der Ästhetik ist Serialität ein sehr wichtiges Merkmal im Übergang von der Moderne zur Postmoderne: angefangen bei der serialen Musik, die inhaltliche erreichte Grenzen über neue Formalien unterläuft, bis hin zu den bekannten Serienportraits Andy Warhols im Bereich der Bildenden Kunst. In den Medienwissenschaften wird Serialität als wichtiges Strukturmerkmal der medialen Herstellung von Wirklichkeit verstanden. Klaus Theweleit führt aus, wie beispielsweise eine brennende Flüchtlingsunterkunft hinsichtlich medialer Realität alleine „noch nichts“ (Theweleit 1993, S.14) ist, aber die Serie derartiger Verbrechen bestimmte Strukturen innerhalb rassistischer

bzw. antirassistischer Diskurse befördert. Die mediale Berichterstattung und auch die mediale Produktion fiktionaler Wirklichkeiten (Fernsehserien, Spielfilme, Literatur, Musikvideos etc.) verwenden zunehmend das formale Mittel der Serialität. „Eintritt ins Serielle heißt heute weitgehend Eintritt ins Reale“ (ebd.).

Wie tief das Prinzip der Serialität als kultureller Code im Psychopathen-Genre verankert ist, zeigt beispielsweise der Film *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (USA 1986). Der Protagonist mordet hier explizit ohne jegliches Motiv. Er geht morgens aus dem Haus und bringt völlig emotionslos und eiskalt Leute um - einfach so und serial. Einmal verschont er jedoch sein Opfer. Es handelt sich um eine Frau, die gerade ihren Hund spazieren führt, und den sie auf Henrys Frage nach seiner Rasse als „a Heinz 57 varieties“ bezeichnet. Nach Spears

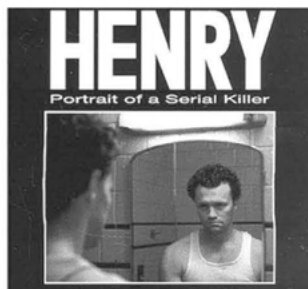


Abb. 102

Dictionary of American Slang kann „a Heinz 57“ als „Promenadenmischung“ übersetzt werden. Der Begriff geht zurück auf den US-amerikanischen Gurkenkönig Henry J. Heinz, der 1866 begann, 57 Sorten Ketchup, Gurken, Saucen etc. zu produzieren. Heinz ist „niemand anders als der Erfinder ‚des Seriellen‘ überhaupt“ (Theweleit 1993, S.12). Wegen der Bezeichnung des Hundes als „a Heinz 57“ wird die Frau vom Killer verschont. Das heißt, der Killer respektiert hier ausnahmsweise etwas: das Prinzip der Serialität, das ihm selbst entspricht.

Besonders interessant an dieser Funktion der Serialität ist weiterhin, dass sie, in Bezug auf die Filmpsychopathen und ihrer Verwendung im Thriller, die konstituierte Wirklichkeit im selben Zuge auch gleichzeitig normalisiert, indem die dargestellten „Intensitäten zwangsläufig inflationiert (und) in der Wirkung diskontiert“ (Link 1999a, S.61) werden. Die Normalitätsverunsicherungen, die vom seelischen Abgrund des Psychopathen ausgehen (könnten) werden durch die Serialität und das „Thrill-Band“ (ebd.) in einen gewohnten Modus der Wirklichkeitskonstruktion integriert, das heißt, in eine berechenbare Form gebracht.

Das kulturelle Prinzip der Serialität spiegelt sich auch im psychologischen Identitätsdiskurs wider. Der Philosoph *Wolfgang Welsch* interpretiert beispielsweise Warhols Marilyn-Serien oder die steten Verwandlungen des Pop-Stars Madonna als Darstellung der „Manipulierbarkeit von Identität“ (Welsch 1990a, S.176b). Die serielle Inszenierung von Identität zielt dabei weniger auf die Darstellung der „Lebendigkeit einer Person“ als vielmehr auf „die Konstanz einer Schablone“ ab (ebd.). Darüber hinaus zeigt Welsch in seiner Untersuchung serialer Identitätsvorstellungen anhand der Arbeiten von KünstlerInnen wie Cindy Sherman, Paco Knöller oder Arnulf Rainer, dass sich der Identitätsbegriff durch eine serielle Ästhetisierung jedoch nicht zwangsläufig auf die Repräsentation von Klischees verkürzen muss (vgl. ebd. S.172-190). Indem Sherman, Knöller und Rainer das Mittel der Serialität stringent auf den Gegenstand Identität anwenden, wird es ihnen auch möglich, die Bruchlinien der Serie herauszuarbeiten. Identität erscheint dadurch als etwas Vielgestaltiges, Multiples, Plurales. Welsch knüpft die Ergebnisse

dieser ästhetischen Bearbeitung des Identitätsbegriffs weiterhin an den soziologischen Identitätsdiskurs und entwickelt programmatisch den psychologischen Begriff einer „Identität im Übergang“. Die subjektive Pluralisierung gilt als Folge einer objektiven Pluralisierung von Lebensbedingungen, und eine transitorische, multiple Identität, wie sie bisher eher im Rahmen der Psychopathologie als Abweichungskategorie formuliert war, sei unter diesen veränderten Bedingungen nunmehr ein maßgebliches Kriterium psychischer Normalität (vgl. ebd. S.191f.; vgl. Kap. 9.1). Das auf den pluralen Identitätsbegriff bezogene, medienwissenschaftlich Interessante am Prinzip der Serie ist nun ihr Strukturmerkmal einer steten, aber auch minimalen Variation. Klaus Theweleit erläutert hierzu den kulturellen Begriff der Serie als „die Kunst der minimalen Abweichung im Gleichen“ (Theweleit 1993, S.13). Angewandt auf den Identitätsdiskurs folgert Theweleit daran anschließend: „In dieser kleinen Abweichung siedelt heute womöglich das Individuelle“, und: „Es fehlt nur ein kleiner Dreh, dann ist es gleichbedeutend mit mörderisch“ (ebd.). Warum ist nur ein kleiner Schritt notwendig, um das allgemein Individuelle durch die spezielle Konstruktion von Mörder-Identitäten darzustellen? Die Antwort darauf liegt in der für Identitätskonstruktionen hohen Relevanz des Abweichungsbegriffs. Welsch führt anhand des Begriffs einer „Identität im Übergang“ aus, wie „aktuelle Grenzüberschreitungen oder Abweichungen als Vorbild heutiger Subjektbildung“ dienen (Welsch 1990a, S.170). Die Figur des Mörders eignet sich dabei aufgrund der offensichtlichen Verletzung allgemein gültiger Moralkonventionen besonders gut, dieses Prinzip der Grenzüberschreitung zu markieren. In seiner Funktion der Grenzüberschreitung ist der psychopathische Mörder zudem sogar doppelt codiert: moralisch und klinisch. Die Psychopathenfigur führt somit als Konversionspunkt dieser doppelten Codierung direkt in den Subjektivitätsdiskurs und damit in allgemein gültige Vorstellungen von Identität sowie Normalität. An Foucaults Untersuchungen dieses diskursiven Zusammenhangs der „Dangerous Individuals“ (Foucault 1978c) anschließend, folgert der Filmsoziologe Rainer Winter, dass es sich beim medialen Serienkiller um eine „Ikone der Postmoderne“ (Winter 2000, S.23) handele. Winter legt in seiner Untersuchung dieser faszinierenden Gestalt dar, wie die Popularität des Serienkillers im Kontext der Postmoderne zu begreifen ist. Serienkiller sind explizit und zum Teil auch schon ganz plakativ als Identitätskonstrukteure dargestellt. Sie arbeiten auf bizarre Weise an ihrem Selbst, und von diesem Ziel her kann einzig ihre Motivlage abgeleitet werden. Zum einen sind die Serienkiller über das Thema ihrer Identitätsarbeit kriminologisch konstruiert, und zum anderen erfüllen sie darüber hinaus die mediale Funktion einer „Phantasieoption im kulturellen Supermarkt der Postmoderne“ (ebd. S.21).

Nachfolgend wird diese Phantasieoption der Postmoderne nun zum einen anhand der filmischen Entwicklung des motivlosen Mörders und zum anderen anhand der Analyse von wesentlichen Differenzierungslinien des Psychopathen-Genres untersucht. Der Einstieg in die Geschichte des ‚Murder without cause‘ erfolgt hier mit einer für damalige Verhältnisse neuartigen psychiatrischen Erklärung eines Mordmotivs: Dr. Richmonds Vortrag zur Psyche des unheimlichen Mörders Norman Bates aus Hitchcocks *PSYCHO* (1960). Ausgehend von diesem Meilenstein des Genres werden daraufhin die Anfänge des Psychopathen-Films und seine Weiterentwicklungen als Thriller bis hin zur Dekonstruktion in Cindy Shermans *OFFICE KILLER* (1997) untersucht. Die leitende Fragestellung ist dabei, inwieweit die Konstruktion der

Psychopathenfigur am Begriff der Identität Normalitätsvorstellungen verunsichert und selbst wiederum gesellschaftliche Normalitäten auf spezifische Weise transportiert. Die differenzierende Untersuchung des Psychopathen-Genres führt dabei über das Genre des *Thrillers* hinaus in das Subgenre des *Splatter Movie*, welcher den motivlosesten Mörder überhaupt zeigt, in das Subgenre des *Gerichtsfilms*, in dem das Konstrukt der Zurechnungsfähigkeit eine tragende Rolle spielt, in das Subgenre des *Gewaltfilms*, welcher die plakativste Form des Psychopathen präsentiert, und in das Subgenre des begrifflich relativ neu theoretisierten *Voyeurfilms*, in dem der Psychopath in einer für den Diskurs postmoderner Identitätskonstruktionen besonders interessanten Weise in Szene gesetzt wird.

Im Voyeurfilm geht es um den Begriff des Blicks und damit bereits auf der thematischen Ebene um die Herstellung von Identität. Hier wird auch besonders deutlich, wie sehr der Psychopath innerhalb des Geschlechterverhältnisses konstruiert ist. Die geschlechtsspezifisch männliche Konstruktion des Psychopathen spielt in nachfolgender Untersuchung insofern eine Rolle, als damit gesellschaftliche Machtstrukturen im Film bearbeitet bzw. reproduziert werden. Die Konstruktion von Frauen an Stelle der traditionell männlich präformierten Psychopathenfigur gibt es auch. Sie gilt als neu. Die jüngste *Mörderin without cause* ist Aileen Wuornos in dem Film *MONSTERS* (USA 2004). Ihre Darstellerin Charlize Theron wurde mit dem Oscar prämiert, und der Film erweckt derzeit breites Aufsehen, weil er die Geschichte „der ersten weiblichen Serienmörderin in den USA“ erzähle (sueddeutsche.de – Filmportal 27.04.2004). Aileen Wuornos ist zwar nicht wirklich die erste Serienmörderin in der Geschichte US-amerikanischer Film-Psychopathinnen (vgl. *NATURAL BORN KILLERS*, USA 1994; *AMERICAN PSYCHO II*, USA 2002), aber in Bezug auf die Frage nach einem möglichen feministischen Psychopathinnen-Subgenre, das auf das Genre des feministischen Films verweisen würde, kann *MONSTERS* als relevantes diskursives Ereignis betrachtet werden. Hier müsste speziell die Konstruktion des Geschlechterverhältnisses genauer untersucht werden, was aber über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen würde. Die Analyse beginnt nachfolgend mit Norman Bates, führt zurück bis Dr. Caligari und endet bei Hannibal Lecter.

8.2 Psychothriller und Murder without cause

Zu den Anfängen der sozialpsychologischen Konstruktion des motivlosen Mörders

PSYCHO/DR. CALIGARI/DR. MABUSE/PHANTOM LADY/DARK MIRROR

Der in der Filmgeschichte wohl bekannteste Psychopath dürfte Norman Bates (Anthony Perkins) aus Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) sein. Perkins spielt einen jungen Motelbesitzer, der in einer vielzitierten Sequenz von 70 Einstellungen die junge Sekretärin Marion (Janet Leigh) unter der Dusche ersticht. Wie kommt es zu dieser grauenhaften Tat?

Marion hat an ihrer Arbeitsstelle 40.000 Dollar unterschlagen und steigt während ihrer Flucht in Bates' Motel ab. Sie kommt mit Bates ins Gespräch, und die ZuschauerIn erfährt, dass der freundliche, schüchterne Bates alleine mit seiner an-

geblich psychisch kranken Mutter lebt. Bates beobachtet nach dem Gespräch durch ein geheimes Loch in der Wand, wie Marion sich entkleidet. Danach folgt der rätselhafte Mord. Der oder die TäterIn ist nicht genau zu erkennen, aber einiges deutet auf die Mutter hin: die zuvor erwähnte psychische Krankheit, die langen Haare der MörderIn, Bates' anschließender Dialog mit der Mutter. Am Ende des Filmes kommt jedoch heraus, dass Bates den Mord begangen hat. Zuvor ist zu sehen, wie Bates die Spuren des Mordes verwischt. Er versenkt die Leiche der Ermordeten mit ihrem Wagen in einem Sumpf. Marions Verschwinden beunruhigt deren Schwester und Schwager. Im Zuge ihrer Nachforschungen kommen sie schließlich zu dem Motel und entlarven Bates als einen Wahnsinnigen. Sie entdecken seine Mutter als konservierte Leiche und werden von Bates daraufhin mit einem Messer angegriffen. Er trägt eine Perücke und Frauenkleider.

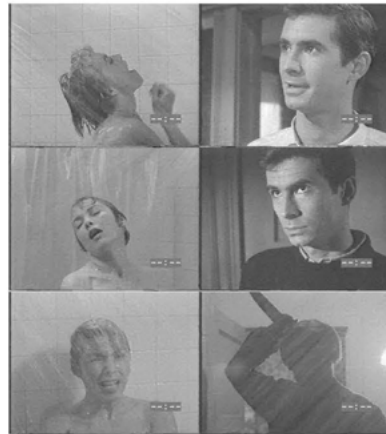


Abb. 103: Psycho

Nachdem der Mörder überführt und festgenommen ist, klärt der Psychiater Dr. Richmond den Fall schließlich auf. Die Frage eines Polizisten, ob Bates gestanden habe, beantwortet er so:

„Nein. Trotzdem habe ich alles erfahren. Jedoch nicht von Norman, sondern von seiner Mutter. Ein Norman Bates existiert nicht mehr. Sein Ich war von Jugend auf gespalten. Und nun hat die andere Hälfte triumphiert - sein zweites Ich, und offenbar endgültig.“ (Dr. Richmond)

Anschließend erklärt Dr. Richmond den versammelten Polizisten und Marions Schwester, dass und warum Bates den Mord beging. Die Beschreibung der Hintergründe von Bates' schrecklicher Tat ist verstörend. Die Argumentation des Psychiaters ist komplex.



Abb. 104

„Sein kritisches Stadium hat mit dem Tod seines Vaters begonnen. Seine Mutter hatte danach rücksichtslos von dem Jungen Besitz ergriffen. Sie wollte ihn nur für sich haben, für ihn der einzige Mensch auf der Welt sein, bis jener Mann auftauch-

te, der ihr Geliebter wurde und den Jungen verdrängte. Norman sah sich von der Mutter plötzlich verlassen, und in seiner krankhaften Eifersucht brachte er beide um. Muttermord ist auch für einen Menschen, dessen Sinne verwirrt sind, das abscheulichste Verbrechen [...]. Und so versuchte er den Mord auszuradieren, zumindest in seinem Hirn. Er stahl die Leiche der Mutter, und ein leerer Sarg wurde beerdigt. Die Leiche verbarg er im Keller und versuchte, so gut wie möglich, sie zu konservieren. Aber das war ihm noch nicht genug. Die Mutter war zwar da, doch nur der tote Körper. So begann er für sie zu denken, für sie zu sprechen. Sein zweites Ich übernahm ihre Rolle. Schließlich hat er nicht nur für sie, sondern auch mit ihr gesprochen. Das heißt, er hat gleichzeitig beide Rollen gespielt. Das ging sogar so weit, dass die Mutter gänzlich von ihm Besitz ergriff. Er war zwar niemals ganz Norman, aber er war sehr oft ganz die Mutter. Aufgrund seiner pathologischen Eifersucht auf sie nahm er an, dass sie auf ihn genauso eifersüchtig sei. Deshalb, immer wenn eine Frau eine starke Anziehung auf ihn ausübte, rebellierte in ihm die mütterliche Seite. Als er Ihre Schwester kennen lernte, fand er sie nicht nur nett, er verliebte sich und begehrte sie. Das jedoch weckte die Eifersucht der Mutter, also hat die Mutter sie getötet. Sein erstes Ich, das heißt Norman, erwachte nach dem Mord wie aus einem tiefen Schlaf. Und als gehorsamer Sohn verwischte er alle Spuren des Verbrechens. [...] In einem Menschen, der in zwei Persönlichkeiten gespalten ist, wird es immer einen Kampf geben zwischen den zwei Ichs. In Normans Fall ist der Kampf vorüber, und die dominierende Persönlichkeit hat gewonnen.“ (Dr. Richmond)

In der filmwissenschaftlichen Rezeption wird PSYCHO durchgängig als ein Meilenstein des Psychopathen-Genres beschrieben (vgl. Kaufmann 1990, McCarty 1993, Bliersbach 1994, Denzin 1995, Winter 1995). Der Film gilt als „Prototyp aller Thriller“ (kinonews.de, 29.09.00), „ultimativer Klassiker“ (vgl. kinoweb.de, 29.09.00) und Kultfilm (vgl. Steiner & Habel 1999, S.223f.). PSYCHO markiere einen Bruch in der filmischen Konstruktion der Psychopathenfigur. Neben seinem innovativen Charakter auf der formalästhetischen Dimension finden sich dabei auf der inhaltlichen Ebene maßgebliche Veränderungen anhand der Kriterien Mordmotiv und Konstruktion der Krankheit des Täters.

Im herkömmlichen Sinne, wie man sich das Verbrechen vorstellt, hat Bates' Tat kein Motiv. Es ist äußerlich gesehen kein Grund erkennbar, warum er Marion getötet hat. Er wollte nicht ihr Geld, es gab keinen Anlass zu Eifersucht, Rache oder Hass. Er kannte sie gerade mal einen Tag. Er hat sie nicht vergewaltigt, er ist kein Triebtäter, kein Terrorist, kein Mitglied des organisierten Verbrechens. Seine Tat entbehrt kriminologisch gesehen auf den ersten und auch auf den zweiten Blick jeder rationalen Grundlage. Wo sollte hier Sherlock Holmes ansetzen? Die Tat ist ein Rätsel. Sie ist – „motivlos“ (vgl. Fuchs 1995, Winter 1995, Seeblen 1995). Dr. Richmonds Ausführungen zeigen nun, dass Bates durchaus ein Motiv für den Mord an Marion hatte. Doch um es zu durchschauen, muss man eine psychologische Analyse durchführen, muss man auf einem anderen Gebiet als dem der Verbrechensbekämpfung Experte sein. Nach Bates' Verhaftung stellt der Polizeichef fest:

„Nur der Psychiater wird vielleicht noch etwas herausbekommen können. Zu mir spricht er kein Wort, und ich kenne ihn von klein auf.“

Nach seinem Vortrag bringt Dr. Richmond den Wandel des Mordmotivs in einem letzten Satz auf den Punkt. Da Marion eine hohe Summe Geld bei sich hatte, erscheint es den Polizisten möglich, dass Bates dieses Geld in seinen Besitz bringen wollte. Dr. Richmonds Ausführungen über Bates' Psyche erwecken bei den Beamten sichtliches Unbehagen, und nachdem der Psychiater seine Argumentationskette dargelegt hat, fragt ein Officer in aggressivem Ton: „Und die 40.000 Dollar? Wo sind die?“ Richmond antwortet souverän:

„Im Sumpf. Hier ging es um seelische Konflikte, nicht um Geld.“ (PSYCHO 1960)

„Das war ein Verbrechen aus Leidenschaft, nicht aus Habgier.“ (PSYCHO 1998)

Nicht nur um Geld, aber allgemein um Macht oder Besitz ging es in den frühen Psychopathen-Filmen. Die Motive der Kranken basierten auf Wünschen nach Reichtum, Anerkennung oder Allmacht. Um sich diese Wünsche zu erfüllen, dominierten sie andere Menschen, wenn es sein musste, auch über deren Leichen. Es handelte sich stets um Größenwahnsinnige und Machtbesessene. Bereits an der Handlungsoberfläche waren meist sehr unsympathisch, manipuliert und böse wirkende Personen zu sehen. Gründe für die psychische Erkrankung der Mörder wurden entweder gar nicht oder im Rahmen biologischer, essentialistischer Modelle geliefert. Ein bis heute beliebtes Thema des frühen Psychopathen-Films ist das, die Repräsentanten der gesellschaftlichen Definitionsmacht über seelische Gesundheit oder Krankheit, die Experten des Wahnsinns selbst als Psychopathen auf die Bühne treten zu lassen: die *Mad Scientists*. Es handelt sich dabei um Psychiater, die weniger ihren Verstand als jeglichen Kontakt zur moralischen Konvention verloren haben.

Frühe Mad Scientists als Vorläufer des motivlosen Mörders

DR. CALIGARI/DR. MABUSE

Der früheste in der Fachliteratur beschriebene Film dieser Art ist DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1919, Robert Wiene) – „ein Film, der verdientermaßen unsterblich geworden ist“ (Gay 1989, S.138), obwohl er im Unterschied zur Buchvorlage seiner gesellschaftskritischen Aussage entzogen werden sollte.

Das Buch und der Stummfilm handeln von dem Schausteller und Hypnotiseur Dr. Caligari. Es stellt sich heraus, dass Caligari für eine Serie rätselhafter Morde verantwortlich ist, die von seinem Medium zunächst auf dem Jahrmarkt prophezeit und anschließend ausgeführt wurden – und dass Caligari der Chef einer psychiatrischen Klinik ist. Caligari wird in einer Zwangsjacke abgeführt, doch der Film nimmt noch eine zweite überraschende Wende. Am Ende ist Caligari wieder in seinem Amt. Der junge Student Franz, der Caligari seiner Verbrechen überführen konnte, wird in der vorletzten Szene nun von Caligari als krank bezeichnet und kommt in die Zwangsjacke.



Abb. 105: Dr. Caligari

Bis zu dieser vorletzten Szene des Films ist der Wahnsinn des Caligari durch keine psychologische Perspektive erklärbar. Stattdessen bildet er aber

die Voraussetzung für eine gesellschaftskritische Aussage. Durch die narrative Figur, dass der Chef einer psychiatrischen Klinik selbst ein Wahnsinniger ist, wird die kritische Aussage vorbereitet, und durch die Konstruktion, dass der als Mörder schon überführte Caligari am Schluss seinen Widersacher mit Hilfe der Mittel psychiatrischer Definitionsmacht beseitigen kann, zu Ende geführt. Das Böse siegt – und zwar im Rahmen institutioneller Voraussetzungen. Der individuelle Wahnsinn des Dr. Caligari wird nicht erklärt, aber das gesellschaftliche Umfeld seiner wahnsinnigen Taten. Das heißt, *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* beschreibt einen gesellschaftlichen Wahnsinn.

Die Autoren Hans Janowitz und Carl Mayer verfassten *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges. Sie zielten mit ihrem Werk „gegen den Militarismus, gegen den militärischen Gehorsam überhaupt“ (Willy Haas zit. n. Gay 1989, S.140), indem sie versuchten „die Brutalität, den völligen Wahnsinn jeglicher Autorität“ (ebd.) aufzudecken (vgl. Kracauer 1958). Der Regisseur Robert Wiene versuchte nun allerdings entgegen dem Widerstand der Autoren, dem Buch seinen kritischen Stachel zu nehmen: Er fügte der ursprünglichen Geschichte eine Rahmenhandlung hinzu. Der Film beginnt und endet in der Irrenanstalt und zeigt den Studenten Franz als Insassen. Es stellt sich heraus, dass der mordende Dr. Caligari nichts anderes als ein Hirngespinnst von Franz war, und dass der Klinikdirektor in Wirklichkeit eine gütige Person ist, die sich freut, nun endlich Franz Psychose ergründet zu haben und heilen zu können.

Obwohl diese Rahmenkonstruktion die von den Autoren intendierte Aussage narrativ im Prinzip zunichte macht, bleibt der Film trotzdem sehr verstörend und kritisch. Das liegt daran, dass die Anfangs- und Schlusszene im Vergleich zum ganzen Film aufgesetzt wirken und der ‚Rest‘ des Films gewissermaßen seine eigene Sprache spricht. Durch seinen Zusammenhang von Handlungsaufbau und Bühnenbild, wie man es beispielsweise auch aus dem berühmten Stummfilm *DER GOLEM* (Deutschland, 1914, Galeen, Henrik & Wegener, Paul) kennt, werden in expressionistisch gehaltener Bildsprache gesellschaftliche Machtstrukturen symbolisiert – beispielsweise wenn die Sekretäre in dem Amt, an das sich Caligari für die Zulassung zum Jahrmarkt wenden muss, auf bizarr geformten, überhöhten Stühlen sitzen und den Schausteller zwangsläufig von oben herab behandeln. *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* gilt aufgrund seiner „erzählerischen Vermischung von Normalität und Abweichung“ als „heute noch aktuell und brisant“ und als „einer der wichtigsten Psychiatriefilme“ (Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998).

DAS CABINET DES DR. CALIGARI wurde ein Jahr nach Ende des Ersten Weltkrieges produziert und reflektiert gesellschaftliche Zusammenhänge von „Autorität, Macht [...] und Massenbeeinflussung“ (ebd.). Bald darauf wurde im Zuge der gesellschaftskritischen Verwendung des jungen Mad Scientists-Genres 1922 in Deutschland der erste Mabuse-Film gedreht: *DR. MABUSE, DER SPIELER*. Die zwei Untertitel des zweiteiligen Stummfilms verweisen dabei schon auf seine gesellschaftstheoretische Reichweite: *DER GROSSE SPIELER – EIN BILD DER ZEIT* und *INFERNO – EIN SPIEL UM MENSCHEN UNSERER ZEIT*. Zu sehen ist ein Psychoanalytiker, der seine Fähigkeiten der Hypnose einsetzt, um im Spielcasino die Mitspieler beim Black Jack zu übervorteilen. Darüber hinaus macht er sich noch zahlreicher anderer Verbrechen von Börsenschwindel über Erpressung bis hin zum Mord schuldig. Als ihm das Handwerk gelegt wird, kann er nicht mehr zur Rechenschaft gezogen werden,

weil er dem Wahnsinn verfällt. Der Film zeichne sich durch eine „präzise dramaturgische und formale Konstruktion“ aus, „die in beinahe dokumentarischer Weise [...] die Dekadenz von Großbürgertum und Kleinadel attackiert“ (Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998). Der Regisseur Fritz Lang gab angesichts der politischen Dimension des Films an, dass für ihn die Figur des Dr. Mabuse „ein Übermensch, irgendwie der Nietzsche-Übermensch, im schlechten Sinne gesehen“ war (Lang zit. n. Steiner & Habel 1999, S.70).

Zehn Jahre nach DR. MABUSE, DER SPIELER produzierte Fritz Lang den zweiten Mabuse-Film: DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (Deutschland



Abb. 106: DR. MABUSE, DER SPIELER, 1922



Abb. 107

1932). Wieder geht es um den wahnsinnigen Arzt, der Verbrechen begeht. Doch diesmal ist er als Patient in einer psychiatrischen Klinik zu sehen. Scheinbar telepathisch steuert er eine Gruppe von Verbrechern. Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass der Klinikchef Prof. Braun sich für eine Inkarnation des genialen Mabuse hält und dass er für die Verbrechen verantwortlich ist. Mabuse stirbt zum Schluss, und Braun wird wahnsinnig. Dieser zweite Mabuse-Film wurde häufig als ein „Gleichnis für den aufkommenden Faschismus“ in Deutschland interpretiert (Steiner & Habel 1999, S.70). Die Premiere wurde 1933 in Deutschland verboten. Die Uraufführung fand 1934 in Österreich statt, und in die deutschen Kinos kam der Film erst 1951. Eine gesellschaftskritische oder gar faschismuskritische Dimension ist in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE jedoch nicht erkennbar. Als Erklärung für die deutsche Zensur und den Eindruck, es handle sich um einen kritischen Film, bietet sich lediglich die Entwicklung der Figur des Prof. Braun an. Er wird als ein autoritärer Typ mit akademischem Herrschaftshabitus vorgestellt und persifliert am Schluss in offensichtlichem Wahnsinn genau diesen Persönlichkeitstyp. Der Wahnsinn des Braun oder des Mabuse schließen dabei aber weder thematisch noch formalästhetisch an ein gesellschaftliches Umfeld an. Vielmehr ist eine klare Dichotomisierung zwischen den Guten und den Bösen zu sehen. Zwei couragierte Kommissare lösen mit gesundem Menschenverstand den Fall und besiegen die Psychopathen. Im Vergleich zum ersten Mabuse-Film ist hier die Kombination zweier Veränderungen interessant: Zum einen tritt der Film ohne gesellschaftskritische Reichweite auf, und zum anderen ist Mabuse im zweiten Film von Anfang an pathologisiert. Seine Erkrankung wird explizit und wissenschaftlich erklärt. Im Hörsaal stellt Prof. Braun den Fall Mabuse vor:

„Dr. Mabuse führte ein ausgesprochenes Doppelleben. Er war ein ausgezeichnete Arzt. Aber mit seiner fast übermenschlichen Logik, seinem umfassenden Wissen und seiner Kenntnis aller modernen Techniken benützte er seine Überlegenheit zur Ausübung von Verbrechen, wie man sie bis dahin für nicht möglich gehalten hatte. Monatlang suchte die Polizei nach dem Gehirn, das diese Verbrechen erdacht hatte. Hier ist es - in einer nachgezeichneten Röntgenaufnahme. Die abnorme Vertiefung der zweiten Übergangswindung der Fisura Calcarena ist deutlich erkennbar. Die Funktionen dieses Gehirns sind phänomenal, doch seine Leistungen sind nur auf das Negative gerichtet. [...] Es sind Super-Ideen - gegen Gesellschaft und Menschheit gerichtet. Hier finden wir Lombrosos These von Genie und Wahnsinn in Reinkultur bestätigt.“ (Prof. Braun)

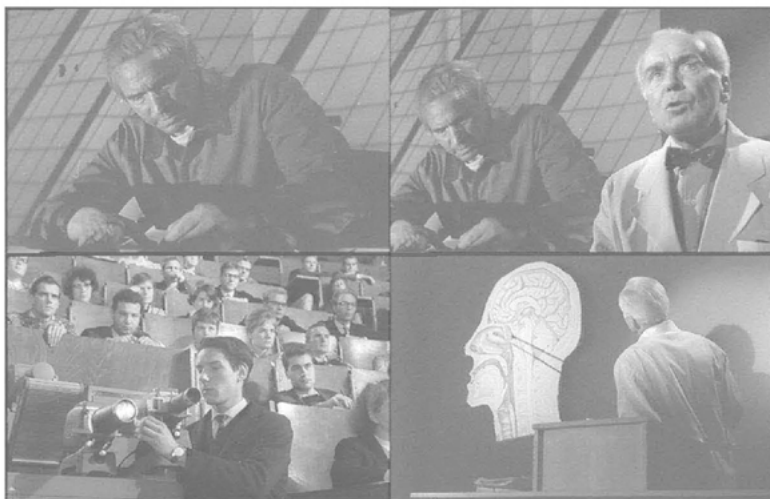


Abb. 108: DR. MABUSE, DAS TESTAMENT: 1932

Dem Kommissar erklärt Prof. Braun Mabuses Krankheit als eine „Verschiebung der Hirnphasen“, als „eine Art Eintopf der Gedanken, die nur der Psychiater interpretieren kann“. Mabuses psychische Störung wird hier nicht wie im ersten Mabuse-Film oder in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* als Korrelat eines gesellschaftlichen Wahnsinns inszeniert, sondern seine Krankheit sei „gegen Gesellschaft und Menschheit gerichtet“. In Zusammenhang mit dieser moralischen Krankheitserklärung ist Mabuses Wahnsinn dabei durch rein individuelle Momente konstruiert: durch die Störung seiner Gehirnstruktur und durch seinen genialen Intellekt. Jenseits von dieser Biologisierung des Wahnsinns wird das kombinierte Motiv von Genie, moralischer Verfehlung, Macht und Gefährlichkeit dann in den 60er Jahren in zahlreichen weiteren Mabuse-Filmen oder auch in den bekannten James-Bond-Filmen (z.B. *GOLDFINGER*, Großbritannien 1964) reinszeniert.

In der Zeit zwischen den beiden ersten Mabuse-Filmen (1922/32) und *PSYCHO* (1960) wurde dieses kombinierte Motiv von Wahnsinn, Genie und Verbrechen dann maßgeblich durch den berühmten Regisseur *Robert Siod-*

mak verwendet. Von 1943 bis 1950 produzierte er in den USA neun Filme¹ mit diesem Motiv und prägte damit eine grundlegende Stilrichtung des Thrillers: den Film Noir (vgl. Kaufmann 1990, S.123f.).

Der motivlose Mörder wird äußerlich unkenntlich, er bleibt aber kontrollierbar

PHANTOM LADY/THE DARK MIRROR

In Siodmaks erstem Film während seiner Film-Noir-Phase – PHANTOM LADY (USA 1943) – ist ein Dialog inszeniert, der die Verschränkung der Themen Genie und Verbrechen in Form ihrer Pathologisierung „mustergültig“ (Kaufmann 1990, S.124) verdichtet. Der Kommissar Burgess setzt dem noch nicht verdächtigten psychopathischen Mörder Marlow seine Ansichten über Verbrecher auseinander:

Marlow: [...] Ich halte ihn für klug. (den Mörder, Anm. d. V.)

Burgess: Das sind sie fast alle - teuflisch klug, Marlow.

Marlow: Wer?

Burgess: Die Verrückten. [...] Ich habe viel mit Verrückten zu tun gehabt. Ihr Egoismus ist unglaublich. Sie sind unwahrscheinlich gerissen. Sie schrecken vor nichts zurück. [...]

Marlow: [...] Sie glauben, die großen Verbrecher der Weltgeschichte waren alle - geisteskrank?

Burgess: Darauf können Sie Ihren Kopf wetten. Meinen Sie, die Borgias waren normal? [...] Oder Landru? Der Blaubart. Jack the Ripper. Unsere Gangster: Legs Diamond. Baby Face Nelson. Dillinger. Alles Paranoiker. Eines Tages werden wir so weit sein, dass wir Geist und Verstand genauso unter Kontrolle haben wie den Körper.

Der Mörder Marlow wird in PHANTOM LADY als intelligent, gefährlich und geisteskrank dargestellt. Dies entspricht dem gängigen Bild des Film-Psychopathen der damaligen Zeit. Allerdings scheint in der Konstruktion des Marlow bereits ein neuer Typ der Genrefigur auf. Marlow hat gute Manieren und ein gepflegtes Äußeres. Er sieht gut aus, ist zuvorkommend, spricht eloquent und interessiert sich für Kunst. Auf den ersten Blick handelt es sich um einen freundlichen, sympathischen und anständigen Mann. Das waren Mause oder Caligari sicherlich nicht. Marlow ist zunächst nicht mehr so leicht als Psychopath zu erkennen. Stattdessen wird der Zuschauer/In mehr von seinem Inneren gezeigt.

Zum Plot von PHANTOM LADY: Marlow hat die Frau seines Geschäftspartners ermordet. Warum? Als Marlow überführt wird, gibt er seinen Größenwahn und seine Ängste preis: „Was ist irgendein Leben gegen meines?“ Er habe schon sein ganzes Leben Angst vor Frauen, und er fühle sich wegen seiner Genialität von allen Menschen gehasst. Er empfinde deshalb besonderen Hass gegen seinen Geschäftspartner, der nun wegen des Mordes an seiner

1 PHANTOM LADY (1943), CHRISTMAS HOLIDAY (1944), THE STRANGE AFFAIR OF UNCLE HARRY (1945), THE SPIRAL STAIRCASE (1945), THE KILLERS (1946), THE DARK MIRROR (1946), CRY OF THE CITY (1948), CRISS CROSS (1949), THE FILE ON THELMA JORDAN (1950).

Frau unschuldig ins Gefängnis musste. Dessen Verurteilung verschaffe ihm Genugtuung. Nach dem Geständnis springt Marlow aus dem Fenster.

Die Gründe für Marlows Störung liegen in seinem Gefühlsleben. Um diese neue Art des Psychopathen begreifen und ihr gegenüberzutreten zu können, bedarf es des psychologischen Zugriffs. In diesem Sinne folgerichtig wird in Siodmaks wenige Jahre später produziertem Film *THE DARK MIRROR* (USA 1946) ein wissenschaftlicher Diskurs inszeniert. Es geht um „Paranoia“. Die Figur des Kommissars wird randständig, im Zentrum der Handlung tritt der Psychologe Dr. Elliot als Experte des Verbrechens auf. Zusätzlich zu dieser filmischen Neuerung diagnostiziert der Psychologe hier erstmals eine Frau als psychopathisch. Film-Psychopathinnen sind bis heute selten zu sehen, und wenn, dann meistens trotz Mord und Wahnsinn innerhalb traditioneller Geschlechtsrollen oder traditioneller Vorstellungen von Geschlechtsidentität – z.B. als *femme fatale* (vgl. *DAUGHTER OF DARKNESS*, USA 1948; *BLONDE ICE*, USA 1948; *FATAL ATTRACTION*, USA 1987) oder als rächendes Opfer männlicher Gewalt (vgl. *MONSTERS*, USA 2004).

DARK MIRROR kann als prototypisch dafür gelesen werden, wie der patriarchale und der klinifizierende Diskurs konvergieren. Dr. Elliot steht in *DARK MIRROR* vor der Aufgabe, die zwei unter Mordverdacht stehenden Zwillingsschwestern Terry und Ruth zu unterscheiden. Terry ist gerissen, intelligent und psychopathisch. Ruth dagegen ist warmherzig, naiv und wird beinahe selbst zu Terrys Opfer. Dr. Elliot verliebt sich in die unschuldige Ruth; mit Hilfe seines Gefühls sowie Fachwissens klärt er den Fall hoch motiviert auf. Dieses narrative Muster, in dem ein Psychologe sich in die Schwester der Psychopathin verliebt, findet sich fast 50 Jahre später auch in dem erfolgreichen Hollywoodfilm *FINAL ANALYSIS* (USA 1991) wieder. Die Figur der Psychopathin hat sich dabei insofern entwickelt, als sie nicht nur die Schwester, sondern auch den Psychologen bedroht und selbst psychologisches Fachwissen anwendet.

Dr. Elliots zentrales Erkenntnisinstrument, mit dem er zwischen psychischer Krankheit und Gesundheit zu unterscheiden und damit Terry zu überführen vermag, ist der Rorschachtest. Die Bedeutung und Funktionsweise dieses Tests erläutert der Regisseur Siodmak so:

„Bei dieser Prüfung kann man feststellen, ob jemand normal ist oder nicht. [...] Ein normaler Mensch versucht, in den schwarzen Stellen Figuren zu sehen, während ein Paranoiker oder anormaler Mensch nur die ausgesparten weißen Stellen sieht.“ (Siodmak zit. n. Kaufmann 1990, S.132)

Selbstverständlich ist Siodmaks Einschätzung der diagnostischen Reichweite des Rorschachtests aus wissenschaftlicher Sicht unhaltbar, aber dies ist für die Untersuchung seiner narrativen Bedeutung nicht relevant. Bedeutsam ist dagegen, dass der Rorschachtest damals ein etabliertes psychodiagnostisches Verfahren im Rahmen der Klinischen Psychologie bzw. der Persönlichkeitspsychologie war, und dass dieser Test unter Laien bzw. im Spielfilm bis heute einer der bekanntesten Psychotests ist (vgl. z.B. *DON JUAN DE MARCO*, 1994 oder *TAIS-TOI!*, 2003). Der Rorschachtest repräsentiert in *DARK MIRROR* den psychologischen Diskurs, welcher Einblick in die dunkle Seele der Psychopathin ermöglichen soll.

In den beiden Filmen von Siodmak verschwimmen die äußeren Merkmale der PsychopathInnen. Kein maniertes Verhalten, wirre Haare oder weit

aufgerissene Augen sind mehr zu sehen. Stattdessen werden die Zeichen der Krankheit im Inneren der ProtagonistInnen identifiziert. In *PHANTOM LADY* geschieht dies über die Selbstoffenbarung des Marlow. In *DARK MIRROR* ist man auf keine Introspektion oder gar ein Bekenntnis der Psychopathin angewiesen. Wissenschaftliche Mittel ermöglichen den Blick in das Innere Terrys und können dort ihre Krankheit bestimmen. Um die PsychopathInnen erkennen und bekämpfen zu können, wird deren psychologisches Portrait notwendig.

Die Figuren Marlow und Terry markieren einen Scheidepunkt im Übergang des PsychopathInnen-Genres zu Hitchcocks *PSYCHO*. Die Gestalt der PsychopathIn ist unauffälliger und damit bedrohlicher geworden. Aber es wird auch noch an der Vorstellung einer weitreichenden und relativ einfach zu bewerkstelligen Kontrolle der PsychopathInnen, bzw. der Verunsicherung, die sie auslösen, festgehalten. Am Ende kann über die PsychopathInnen triumphiert werden. Das Gefühl der Bedrohung wird gebannt, und es tritt eine wohlthuende Beruhigung ein. Das ändert sich mit *PSYCHO* maßgeblich.

Die Psyche des motivlosen Mörders als gesellschaftlicher Abgrund

PSYCHO

Gerhard Bliersbach (1994) behauptet, Hitchcock habe mit *PSYCHO* „eine Tür aufgestoßen, die der Psychiater Dr. Richmond nicht zu bekam“ (S.22). Welche Tür wurde aufgestoßen? Und wo führt sie hin? Zunächst muss festgestellt werden, dass Hitchcock mit seinem Kamerastil und dem Mittel des Suspense die ZuschauerIn in einen besonderen Bann zieht. Er lässt die Zuschauer in einer Weise am Geschehen teilhaben, dass sie sich wie ein Teil des Geschehens erleben. Er lässt sie visuell die Perspektive der ProtagonistInnen und insbesondere auch die des Mörders einnehmen. Während Siodmak formalästhetisch eher die Perspektive der Opfer fokussiert (vgl. Kaufmann 1990, S.135), macht Hitchcock die ZuschauerIn zur viel zitierten „KomplizIn des Mörders“ (vgl. ebd.; Denzin 1995, S.116f.; Winter 2000, S.21). Durch Hitchcocks Kameraführung findet eine Identifizierung mit der Perspektive des Täters statt. Man kommt ihm gewissermaßen näher. Der erlebbare Unterschied zwischen ZuschauerIn und dem inszenierten Psychopathen wird geringer. Das macht *PSYCHO* sehr spannend, aber auch äußerst ungemütlich (vgl. Seeblen 1995, S.143f.). Nicht nur wegen der Angst vor dem Mörder, sondern auch oder gerade aufgrund der inneren Nähe zum Täter, zum seelisch Abgründigen, wird der „Gang unter die Dusche zur Tortur“ (Bliersbach 1994, S.22).



Abb. 109: Norman Bates' Haus

Die formalästhetisch hergestellte Nähe zum Täter trifft nun auch auf eine narrativ hergestellte Möglichkeit, sich mit dem Psychopathen zu identifizieren. Zum einen weist er, wie schon von Siodmak vorbereitet, keine äußeren Merkmale von Geisteskrankheit auf. Norman Bates ist ein freundlicher, gepflegter junger Mann, der sich unauffällig benimmt. Und zum anderen wer-

den nun im Unterschied zu Siodmaks ProtagonistInnen die seelischen Hintergründe seiner Psychopathie vielschichtiger dargelegt. In vielen Details ist Hitchcocks Figur des Norman Bates an die dokumentierte Lebensgeschichte des realen Frauenmörders Ed Gein angelehnt (vgl. Meierding 1993, S.14f.). In dem ausführlichen und im Vergleich zu bisherigen Psychopathen-Filmen sehr differenzierten Vortrag über Bates erläutert Dr. Richmond, dass Bates' Mutter ihren Sohn nach dem Tod des Vaters seelisch missbrauchte. Weiterhin habe Bates sich schließlich verlassen gefühlt, als die Mutter einen neuen Liebhaber hatte. Er habe aus Verzweiflung und Eifersucht beide ermordet. Seelisch überfordert durch die anschließenden Schuldgefühle, habe er die Tat psychisch negiert, indem er sich selbst als die Mutter imaginierte. So habe er ein zweites Ich ausgebildet. Immer wenn in Folge durch die Begegnung mit einer attraktiven Frau sein Begehren und damit zu viel Realität spürbar wurde, habe er dies in Form scheinbarer Eifersucht der imaginierten Mutter vernichtend abwehren müssen. Deshalb habe er Marion getötet. Seine zwei Ichs wären stets in Konflikt zueinander gestanden, und angesichts des aktuellen Sieges von Bates' zweitem Ich habe sich sein erstes Ich für immer verabschiedet. In der letzten Szene sitzt Bates frierend in einem Polizeizimmer, während nur noch die Stimme der Mutter zu hören ist.

Dr. Richmond hat zwar keine ausführliche Anamnese erhoben, seine Schlussfolgerungen sind hochgradig spekulativ, und die begriffliche Konstruktion von zwei Ichs ist fachlich gesehen fragwürdig und simplifizierend, aber diese Kritik schmälert nicht die diskursive Reichweite von PSYCHO. In Dr. Richmonds Argumentation werden mehrere *psychologisch bedeutsame Perspektiven* verschränkt: Bates' Krankheit

- hat einen familiären Hintergrund
- ist die Folge seelischer Not
- korrespondiert mit einem inneren Konflikt
- hat eine psychisch stabilisierende Funktion

Betrachtet man Bates' Schicksal unter dieser abstrahierten Perspektive, so wird deutlich, dass er gewissermaßen ein normaler Mensch ist. Es wird der ZuschauerIn möglich, sich mit Bates prinzipiell zu identifizieren. Jeder Mensch hat einen familiären Hintergrund seiner Lebensgeschichte, kennt das Erleben seelischer Not sowie innerer Konflikte, und jeder Mensch sucht Lösungen, die ihn psychisch stabilisieren. Bates' Tat wird dadurch zwar nicht legitimiert, aber ihr Motiv wird kenntlich: Bates versucht sein seelisches Gleichgewicht zu bewahren. Der Mord an Marion wird psychologisch gesehen sinnhaft. Bates handelt gleichzeitig außerhalb und innerhalb der sozialen Normalität. Die Konstruktion der zwei Ichs bringt diese Doppeldeutigkeit auf den Punkt. Bates' zweites Ich ist imaginär, sozusagen verrückt. Sein erstes Ich aber repräsentiert den durchschnittlichen, harmlosen jungen Mann. Mit seinem ersten Ich hat er ein Bein in der Normalität. In Zusammenhang mit seinem seelischen Konflikt überschreitet Bates die Grenzen sozialer Normalität und gleichzeitig handelt er auf deren Grundlage. Die Grenzüberschreitung ist der nachvollziehbare Versuch, die Normalität immer wieder herzustellen. In diesen Widerspruch wird die ZuschauerIn von PSYCHO zunehmend hineingezogen.

Slavoj Žizek (2002) folgend lässt sich dieser Widerspruch am Ende des Filmes auch als eine „Diskontinuität“ zwischen zwei Wahrheitsansprüchen

erklären, die durch zwei unterschiedliche Stilmittel zur Geltung kommen: einerseits die Darstellung eines durch Dr. Richmonds Vortrag vermittelten „objektiven, wissenschaftlichen, öffentlichen Wissens“ – andererseits das mit Hilfe der subjektiven Kamera induzierte Erleben „subjektiver Wahrheit“ beim Betrachten von Bates' psychotischem Schlussmonolog. Es handle sich dabei um die prinzipielle Diskontinuität zwischen zwei psychischen Momenten, welche Lacan „das Symbolische“ und „das Reale“ nennt – Begriffe einer intersubjektiv hergestellten und einer unmittelbaren, individuellen Wahrheit. Diese Diskontinuität sei „nirgends [...] deutlicher ausgeprägt als bei Hitchcock“, und sie werde in Psycho „auf den Höhepunkt getrieben“ (ebd. S.252f.).

In der Art, wie Hitchcock diese Diskontinuität zwischen Intersubjektivität und Privatheit nutzt, um den Suspense herzustellen, verschwimmen die Grenzen zwischen Normalität und Abweichung. Thematisch werden in der zweiten Hälfte des Filmes jedoch über moralische Codes Anker gesetzt, die diese Grenze wieder in die Handlung bringen. Marions Schwester und deren Schwager sind in Sorge um die Vermisste. Ein alter Polizeichef teilt deren Sorge aufrichtig und empfängt die beiden außerhalb seiner Dienstzeit im Kreise seiner Familie. Schließlich diskutieren die drei den Fall sogar vor der Kirche im Anschluss an die Sonntagsmesse. Es handelt sich offensichtlich um unbescholtene, ehrenwerte Bürger. Bates dagegen gerät in ein zunehmend schlechteres Licht, indem er einen von Marions Schwester beauftragten Privatdetektiv ermordet. So wie Hitchcock hier thematisch eine Grenze zwischen Normalität und Abweichung aufbaut, die er gleichzeitig formal durch die Mittel des Suspense unterhöhlt, bricht diese am Ende unter Dr. Richmonds Vortrag inhaltlich wieder zusammen. Das heißt, die Grenze zwischen Normalität und Abweichung selbst ist ein zentraler Gegenstand in PSYCHO – welcher thematisch hergestellt und formal sowie inhaltlich dekonstruiert wird. Die Tür, die Hitchcock aufgestoßen hat, führt zu der Erkenntnis, dass der Psychopath inmitten der Normalität existiert, und dass er dort schwer zu identifizieren ist, weil er ein Teil sowie ein Produkt dieser Normalität ist.

Die in PSYCHO vorgelegte neuartige Konstruktion des Psychopathen verändert das Genre entscheidend. Im Rahmen einer Untersuchung des Horror-Genres analysiert der Filmsoziologe *Andrew Tudor* (1989) diese Veränderung. Er erläutert dabei einen Übergang vom sogenannten „secure horror“ zum „paranoid horror“. Die Filmwelt des „secure horror“ sei durch eine geschlossene Erzählstruktur gekennzeichnet, innerhalb derer der Horror seinen Ursprung außerhalb der Normalität habe. Die Momente der Bedrohung werden von Held und Experten erfolgreich bekämpft. Am Ende seien Ordnung und Beruhigung wieder hergestellt (vgl. ebd. S.103). Beim „paranoid horror“ gelten diese narrativen Strukturmerkmale nicht mehr. Die Filme haben meist ein offenes Ende, die Erzählstruktur sei eine „open metamorphosis narrativ“ (ebd. S.216). Die Ritter gegen das Böse versagen oder gehen höchstens noch mit sehr eingeschränktem Erfolg aus dem Film. Die Psychopathen sind kaum noch kontrollierbar, und es bleibt eine nachhaltige Verunsicherung der Normalität (vgl. ebd. S.103).

Hinsichtlich der Veränderung des Genres kennzeichnet *Bliersbach* PSYCHO als „eine Zäsur“ (1994, S.22). Der Wechsel vom „secure horror“ zum „paranoid horror“ vollzog sich allerdings nicht plötzlich. Ein offenes Ende und ein durchgängig verunsicherndes Filmerleben sind beispielsweise schon 1919 in DAS CABINET DES DR. CALIGARI inszeniert. Der 1959 in England von

Michael Powell produzierte Film PEEPING TOM (vgl. Kap. 8.6 S.337f.) weist bereits eine in Umfang und Differenzierung über PSYCHO hinausgehende soziale Kontextualisierung des Psychopathen auf. Dieser Film wurde jedoch vollständig abgelehnt, bis er erst nach 20 Jahren erfolgreich neu veröffentlicht wurde. Auch PSYCHO wurde von der britischen und amerikanischen Kritik erst „ungnädig“ aufgenommen (vgl. Seeßlen 1995, S.143), erreichte aber deutlich früher als PEEPING TOM seinen durchschlagenden Erfolg auf der internationalen Filmbühne.

Die Transformation des Psychopathen-Genres vollzog sich in etwa von Ende der 50er bis Anfang der 70er Jahre. Um diese Veränderung des Kinos verstehen zu können, muss neben den Filmen auch das gesellschaftliche Umfeld ihrer Produktion und Rezeption in Betracht genommen werden. Der Wechsel vom „secure horror“ zum „paranoid horror“ korrespondiert mit veränderten Alltagserfahrungen (vgl. Tudor 1989 S.220f.; Jameson 1992, S.99f.; Denzin 1995, S.162f.; Winter 1995, S.23). Im Zuge des gesellschaftlich umfassenden Wandels der Lebenswelten, der Erosion traditioneller sozialer Strukturen und Wertmaßstäbe und der entsprechenden Entwicklung eines neuen, fragileren, widersprüchlicheren Erlebens von Identität veränderte sich auch die Vorstellung von Bedrohung. Zum einen bezieht sich das Gefühl von Bedrohung zunehmend mehr auf dem Individuum inhärente als auf äußere Momente – auf die Gefahr, aus dem Rahmen zu fallen, nicht zu genügen, nicht ausreichend mit psychischen Ressourcen ausgestattet zu sein. Zum anderen bieten sich für den Umgang mit dem Gefühl von Bedrohung weniger gesellschaftlich verbindliche Interpretationsoptionen. Das Erleben von Handlungsfähigkeit gegenüber Bedrohung ist weniger gesellschaftlich abgesichert. Der Ursprung von Bedrohungen ist in das Individuum, ins Ringen um eine brauchbare Identität, also in die Psyche hineinverlagert, und nur dort kann ihr begegnet werden. An diesen gesellschaftlichen Wandel mit seinen veränderten Subjektpositionen schließt PSYCHO an.

„Der Alltag erweist sich als grausame Fallgrube“, schreibt Bliersbach (1994, S.22) über PSYCHO. Diese Fallgrube öffnet sich auf zwei Seiten: Auf der einen kann man dem Psychopathen an jeder Straßenecke oder eben in jedem Motel zum Opfer fallen. Und auf der anderen begegnet man ihm in sich selbst. Der zweite Aspekt ist der heiklere, aber auch interessantere. Er verunsichert, fasziniert aber auch. In der filmisch hergestellten Identifikation mit dem Psychopathen können stellvertretend in jedem und in jeder vorhandene Wünsche nach Allmacht, ungezügelter Aggression und grenzenloser Autonomie ausgelebt werden. Das mag erschrecken, aber gleichzeitig bietet der Film-Psychopath die Möglichkeit zur Distanzierung von den möglichen negativen Konsequenzen dieser Wünsche. Der Psychopath ist genauso ein Konstrukteur seiner Identität wie die ZuschauerIn, und er operiert mit demselben seelischen Stoff – doch er ist ein Verlierer. Er fällt in die Grube und muss dort ohne Ausweg bleiben. Er wird auf der Ebene des Filmgeschehens real schuldig – die ZuschauerIn nicht, sie kann jederzeit aus der Fallgrube heraussteigen. Nachdem sie die Gefühlswelt des Psychopathen „genossen“ hat, kann sie aus dem Kino gehen und wieder vollständig am gesellschaftlichen Leben teilhaben. Der Psychopath verdeutlicht radikal das freiheitliche Moment von Identitätsarbeit, indem er sich auch über jene Grenzen moralischer Konvention hinwegsetzt, die noch eindeutig festgelegt sind. Die Möglichkeit dieser Grenzüberschreitung vermittelt der Psychopath dabei in einer sinnlichen, aber letztlich doch extrem realitätsfernen Weise – realitätsfern, weil

sein Handeln mit der äußeren und inneren Erfahrungswelt der ZuschauerIn nichts zu tun hat. Er ruft zwar starke Gefühle hervor, aber die Morde verbleiben im Reich der Fantasie. Es findet eine Identifizierung mit dem Erleben des Psychopathen statt, aber nicht mit seinem Handeln. Die Konstruktion seiner Seele bewirkt bei der ZuschauerIn das Erleben innerer Widersprüche, die Beurteilung der Taten bleibt jedoch eindeutig. So stark wie der Psychopath die ZuschauerIn in seinen Bann ziehen kann, so leicht ist andererseits die Distanzierung von seinen Handlungsoptionen. Das macht die Verunsicherung zum eher angenehmen Schauer. Gegenüber dem Psychopathen kann sich die ZuschauerIn in doppelter Weise als GewinnerIn erleben: Sie profitiert vom Kontakt mit seinen Gefühlen und kann sich doch seinem Schicksal überlegen fühlen.

Der motivlose Mörder auf der Beziehungsebene: ProfilerInnen überbrücken den gesellschaftlichen Abgrund

ROTTER DRACHE

Besonders deutlich wird die Konstruktion des Psychopathen als Verlierer-Figur in dem Film ROTER DRACHE (USA/BRD 2002, Regie: Brett Ratner). Das eben erläuterte Verhältnis zwischen Identifikation und Überlegenheit als wechselseitige Optionen der ZuschauerInnenperspektive ist hier explizit in den Handlungsaufbau eingeflochten. ROTER DRACHE basiert auf dem in den USA bereits 1986 produzierten Film MANHUNTER (dt. Titel: BLUTMOND; Regie: Michael Mann) und der 1981 erschienenen Romanvorlage „Red Dragon“ von Thomas Harris. Im Zentrum der Handlung stehen der FBI-Agent Will Graham und der Serienkiller Francis Dee Dolarhyde. Graham hat sich während seines letzten Falles so weit in die Psyche des durch den Film SCHWEIGEN DER LÄMMER bereits populär gewordenen Top-Psychopathen Dr. Hannibal Lecter vertieft, dass er daran beinahe seelisch zerbrochen wäre.²



Abb. 110: Lecter und Graham

2 ROTER DRACHE (2002) wurde nach SCHWEIGEN DER LÄMMER (1990) produziert. Das Buch und die Vorlage dazu, *Blutmond*, wurden allerdings vor SCHWEIGEN DER LÄMMER produziert. Nach SCHWEIGEN DER LÄMMER und vor ROTER DRACHE ist Hannibal Lecter wiederum in dem Film HANNIBAL (2000) zu sehen. Die Geschichten der drei Filme bauen aufeinander auf, wobei die Filme aber nicht in derselben Reihenfolge erschienen. Die Chronologie der Geschichten und der Bücher: *Roter Drache* (1981), *Schweigen der Lämmer* (1988), *Hannibal* (1999). Die Chronologie der Filme: *Blutmond* (1986), *Schweigen der Lämmer* (1990), *Hannibal* (2000), *Roter Drache* (2002).

Dem Filmkritiker André Götz folgend, entspricht diese Beziehungsfigur der Protagonisten einer „Mythologie des Subgenres“, in der sich „Jäger und Gejagter ähneln“ (Götz 2002a, S.33). Mit Hilfe seiner Familie und einer psychotherapeutischen Behandlung fand Graham schließlich wieder den Weg in die psychische Normalität zurück. Auf diesem Weg avancierte er zum besten Serienkiller-Experten, den das FBI jemals hatte. Jetzt muss er den selbst-ernannten Lecter-Nachfolger Francis Dee Dolarhyde fassen. Obwohl er sich mit Serienkillern nicht mehr befassen möchte, gibt er dem Drängen seines Chefs Jack Crawford nach. Angesichts der Gefahr für die potenziellen Opfer Dolarhydies nimmt Graham Witterung auf: Er kann Dolarhyde spüren, er kann mit dessen Augen sehen, dessen Ohren hören. Nachdem er den Psychopathen unter Gefahr für seinen Sohn und mit Hilfe seiner Frau zur Strecke gebracht hat, segelt er mit seiner Familie am Ende des Films auf einem Boot übers Meer. Das Symbol ist so klar wie das Sonnenlicht über dem Wasser der letzten Einstellungen: Grahams Entwicklung ist gesund, sie führt zu Glück und Autonomie. Dolarhydies Entwicklung ist krank und führt zum Tod.



Abb. 111: Dolarhyde und Graham

Graham ist nicht mehr die Art von Kommissar, wie man sie noch aus PSYCHO, PHANTOM LADY oder den MABUSE-Filmen kennt. Er ist ein Profiler. Er ist ein Psychopathen-Spezialist. In den früheren Psychopathen-Filmen gab es auch Experten für die psychische Krankheit des Mörders, aber sie waren keine Polizeibeamten. Es waren Ärzte oder Psychologen, die von der Polizei zu Rate gezogen wurden. Die Rolle der ProfilerIn vereint nun beides: DetektivIn und Psycho-ExpertIn. Da sich die ProfilerIn über eine Art methodischer Identifikation auf die Seele des Psychopathen einlässt, spielt das Thema der psychischen, sozialen Grenze zwischen ihr und dem Täter eine wichtige Rolle. Die Frage nach dieser Grenze ist für die ZuschauerIn notwendig, um in der Identifikation mit dem Psychopathen bzw. seiner ProfilerIn den inneren Widerspruch zwischen Abscheu und Faszination handhaben zu können.

In ROTER DRACHE leistet Graham diese Abgrenzung an mehreren Stellen explizit. Zunächst muss er, um Informationen über Dolarhyde zu beschaffen, Kontakt mit dem inhaftierten Psychopathen Dr. Hannibal Lecter aufnehmen. Graham kennt Lecter, weil er diesen zuvor um den Preis einer massiven Traumatisierung gefasst hat. Lecter stieß ihm einen Dolch in den Leib. Lecter will Grahams Triumph über ihn nun auf dessen überlegene Intelligenz zurückführen. Auf der Ebene der Intelligenz sind sich Lecter und Graham durchaus ähnlich. Graham lehnt diese Interpretation Lecters aber ab und kontert sein Insistieren so:

Lecter: Wie haben Sie mich dann erwischt?

Graham: Sie waren benachteiligt.

Lecter: Inwiefern benachteiligt?

Graham: Sie sind verrückt.

Die Erfahrung, selbst Lecters Opfer gewesen zu sein, ermöglicht ihm zu verstehen, wie sich Dolarhydes überlebendes Opfer Reba Mc Lane fühlt. Er tröstet sie, indem er ihr gegenüber den Unterschied zwischen Abweichung und Normalität einfühlsam klarstellen kann.

Graham: Sie haben nicht den Wahnsinn angezogen, sondern nur einen Mann, der vom Wahnsinn beherrscht war.

Mc Lane: Ich hätte es wissen müssen.

Graham: Oh nein, glauben Sie mir, da gibt es Ausnahmen. Vertrauen Sie mir. Ich habe es selbst erlebt. Hören Sie zu, Dolarhyde war ein total kaputter Typ. Aber mit Ihnen ist wirklich alles in Ordnung.

Im Gespräch mit seiner Frau wird deutlich, dass Graham die Grenze zwischen seiner Normalität und Dolarhydes Abweichung nicht so simpel sieht. Er hat tief in die Seele des Mörders geblickt, und mit simplifizierenden, konstitutionspsychologischen Konstrukten wäre ihm das nicht möglich gewesen. Graham kann sich in den Täter einfühlen und zieht seine Grenze auch gegenüber Dolarhydes sozialem Schicksal.

„Ich habe sein Tagebuch gelesen. Und es war traurig. Es war todtraurig. Und irgendwie empfand ich Mitleid mit ihm. Er wurde nicht als Monster geboren, sondern erst zu einem gemacht - durch jahrelangen Missbrauch.“ (Graham).

Während Graham diese Worte spricht, kommt sein Sohn und bittet das Elternpaar um Marshmallows. Der Junge ist liebenswert, die Eltern sind aufmerksam. Die Szene spielt im Garten am Lagerfeuer.

Auch real gibt es mittlerweile das Berufsbild der ProfilerIn. Die Figur des Jack Crawford, Grahams Chef, ist an den realen FBI-Profiler John Douglas angelehnt, der 1995 das sehr erfolgreiche Buch „Die Seele des Mörders. 25 Jahre in der FBI-Spezialeinheit für Serienverbrechen“ schrieb. Douglas' Beruf, oder vielmehr die Vorstellung von seinem Beruf, ist sehr populär. In den Unterhaltungsmedien ist die ProfilerIn derzeit eine der attraktivsten Figuren. Häufig sind die ProfilerInnen Frauen – vermutlich öfter im Film als in der Realität. Dies ist insofern interessant, als weiterhin – in Film und Realität – so gut wie immer Männer die Psychopathen und Frauen die Opfer sind.

Der Beruf der ProfilerIn repräsentiert nun einen spezifizierten Begriff des Psychopathen: den des Serienkillers. Das FBI unterscheidet dabei zwischen zwei Tätertypen, dem chaotischen und dem systematischen (vgl. Winter 1995, S.19f.). Der chaotische Täter „ist nur durchschnittlich intelligent, zeigt unreifes Sozialverhalten [...]. Er kennt das Opfer, begeht seine Tat spontan“ und hinterlässt viele Spuren. Der systematische Täter dagegen ist „hoch intelligent und hat sich während der Tat unter Kontrolle. Er plant sie ganz bewusst.“ (ebd.) Aus dem Spielfilm ist letzterer Tätertyp bekannt. Zentrale Merkmale der kriminologischen Konstruktion des systematischen Serienkillers (vgl. ebd. S.18f.) sind folgende: Der Serienkiller ist äußerlich unauffällig, aber „nicht moralisch in die Gesellschaft integriert“. Er handelt ohne äußerlich erkennbare Ursachen, aber hochgradig zweckrational. Er mordet immer

wieder und folgt dabei einer inneren Logik. Diese Konstruktion bildet sich wiederum in den Mitteln seiner Verfolgung ab. Während traditionelle polizeiliche Ermittlungsmethoden versagen, wird der Täter über die Erstellung eines psychologischen Profils eingekreist und schließlich gefasst. Das psychologische Profil wird anhand der „Handschrift“ des Killers erstellt. Aus den Daten, die seine Morde liefern, wird ein Bild seiner Persönlichkeit bzw. die Logik seiner Krankheit ermittelt. Dieses Konstrukt wird dann in aufwendigen statistischen Verfahren mit sämtlichen relevanten Daten aus dem Polizeicomputer abgeglichen. Die ProfilerInnen sind ExpertInnen dieser Verfahrensweise, und vor dem Hintergrund ihrer Erfahrungen steuern sie zusätzlich noch einen Schuss Intuition hinzu. Letzterer Aspekt wird im Spielfilm besonders hervorgekehrt. Die Person der ProfilerIn tritt in den Mittelpunkt des Geschehens. In *ROTER DRACHE* findet die Identifikation mehr mit Will Graham als mit dem Psychopathen Dolarhyde statt. Doch da der Profiler innerlich in einer imaginären und ebenfalls identifikatorischen Beziehung mit dem Täter steht, wird der ZuschauerIn eine aufregende und angenehme Spaltung ermöglicht. Über den Profiler kann sie sich indirekt mit dem Psychopathen identifizieren und gleichzeitig am Triumph über ihn teilhaben.

Bei allen psychologischen Feinheiten und emotionalen Rundreisen durch die Seele des Mörders ist eines ganz eindeutig: Der Psychopath ist moralisch und sozial auf der Verliererstraße. Um Dolarhyde über die Presse zu provozieren, macht Graham diese Ansicht einem Reporter unmissverständlich klar:

Graham: Wir vermuten, dass er aus einer inzestuösen Familie stammen könnte.

Reporter: Mhm.

Graham: Kein Wunder, dass dieser Mistkerl ein Verlierer ist, ha?! Diesen Tipp haben wir übrigens von Dr. Lecter bekommen.

Reporter: Dann stimmt es also, dass Lecter Ihnen bei Ihren Ermittlungen hilft?

Graham: Ja, das stimmt. Der Doktor war beleidigt, weil ein so mieses Schwein wie [...] (Dolarhyde, A.d.V.) sich einbildet, in derselben Liga zu spielen.

Grahams Triumph über Dolarhyde wird auf mehreren Ebenen durchgeführt. Er hat die Staatsmacht auf seiner Seite, und er hat die gesellschaftliche Position eines verantwortungsvollen Familienvaters inne, während Dolarhydés Biographie von Missbrauch und sozialer Isolation geprägt ist. Und Graham hat psychologisches Wissen, das ihm sogar in extremsten Situationen hilft, Dolarhyde zu überlisten. Als Dolarhyde am Schluss Grahams Sohn in der Hand hat, spricht ihn Graham gezielt am psychischen Ort seiner Traumatisierung an. Graham reinszeniert Dolarhydés Trauma, indem er ihn genauso wie ehemals dessen Großmutter beschimpft. Graham hat die nötige Information aus Dolarhydés Tagebuch. Dolarhyde verliert die psychische Kontrolle, wird ablenkbar, und es kommt zum Kampf, den Grahams Ehefrau mit gezielten Schüssen beendet. Die ZuschauerIn ist hautnah an den Psychopathen herangekommen und geht auf Grahams Gewinnerstraße aus dem Film.

ROTER DRACHE ist ein aktueller, bedeutsamer Film, der an eine seit *PSYCHO* differenzierte Entwicklung des Psychopathen-Genres anschließt. Die Differenzierung setzte zentral an der Figur des Psychopathen an. Seine Motive wurden vielschichtiger. Der Täter wurde sozial durchsichtig, und die Identifikation mit ihm wurde eröffnet. Wie ging es nach *PSYCHO* weiter? Wie wurde die aufgeworfene Verunsicherung der Normalität weitergeführt? Wie wurde dieser Verunsicherung begegnet?

Neben dramaturgisch simpel variierten und formalästhetisch weniger bedeutsamen Kopieversionen von PSYCHO (THE PSYCHOPATH, USA 1966; PSYCHO II, USA 1983; PSYCHO III, USA 1986; PSYCHO IV – THE BEGINNING, USA 1990) wurde die Frage nach Normalität und Abweichung im Psychopathenfilm generell innerhalb der von PSYCHO neu gesetzten Koordinaten weiterentwickelt.

Ein zentrales implizites Thema ist dabei das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum. In welches Verhältnis wird der Psychopath zur Gesellschaft gesetzt? Welchen Blick auf die Gesellschaft ermöglicht seine Darstellung? Die Motive des Psychopathen sind psychologisch nachvollziehbar, aber vom gesellschaftlichen Wertesystem abgekoppelt. Die Figur des „motivlosen Mörders“ handelt jedoch rational, und in Anbetracht dieser Rationalität kann sie zur Gesellschaft ins Verhältnis gesetzt werden. Die Rationalität des Psychopathen kann stellvertretend für eine gesellschaftliche Form der Rationalität verstanden werden, und in diesem Sinne erklärt der Filmsoziologe *Rainer Winter* die mediale Wirkungsweise der Figur des Serienkillers mit Hilfe des sozialphilosophischen Begriffs der instrumentellen Vernunft (vgl. Winter 1995, S.23; vgl. Horkheimer 1995b).

Unter diesem Blickwinkel sind folgende Zeilen eines Briefes von Hannibal Lecter an Will Graham interessant:

„Mein lieber Will. [...] Wir leben in einer primitiven Zeit, nicht wahr, Will, weder wild noch weise, halbherzige Sachen sind unser Fluch. Jede rationale Gesellschaft würde mich entweder töten oder benützen.“

Lecter behauptet hier, dass die Gesellschaft nicht rational sei. Der Begriff der instrumentellen Vernunft und der damit korrespondierende Begriff einer gesellschaftlichen Rationalität ist ein wichtiges Instrument, um kritische Gesellschaftstheorie formulieren zu können. Ein besonderes Moment der Theorie besteht dabei darin, die Rationalität in der gesellschaftlichen Struktur zu verorten – um sie dort zu kritisieren. Lecters These enthebt die Gesellschaft jedoch ihrer Rationalität und damit auch ihres spezifischen Ansatzpunktes vernunfttheoretischer Kritik. Die Figur des Psychopathen kann angesichts ihrer systematischen Handlungsabläufe durchaus mit Hilfe des Begriffs der instrumentellen Vernunft theoretisiert werden, aber Lecters These folgend trifft dies auf die Gesellschaft im Ganzen nicht zu. Vor dem Hintergrund dieser Behauptung reflektiert der Begriff der instrumentellen Vernunft dann nicht mehr die inhärente Struktur gesellschaftlicher Herrschaftszusammenhänge, sondern die Abweichung von der gesellschaftlichen Normalität – das heißt, genau das Gegenteil von dem, was der Begriff im kritischen Sinne eigentlich bezeichnen soll. Die gesellschaftliche Normalität wird hier in Unterscheidung zum Psychopathen dadurch definiert, dass sie gerade nicht (nur) rational ist.

Innerhalb dieser konstatierten Lücke gesellschaftlicher Rationalität können nun ideologische Momente platziert werden, und die Trennung von Normalität und Abweichung wird auf der Basis von Werten hergestellt. Wie in *ROTHER DRACHE* wird in den meisten Psychopathen-Filmen die Unterscheidung zwischen Gut und Böse anhand eines Vergleichs und der dichotomen Charakterisierung zwischen dem Mörder und seinen JägerInnen hergestellt. Die FBI-AgentInnen, Psycho-ExpertInnen und ProfilerInnen handeln hochgradig zweckrational und damit analog zum Handlungsprinzip des Psychopathen. Sie verwenden alles, was die Gesellschaft an Technik, Wissen und Lo-

gistik zur Ergreifung des Täters bieten kann. Die Jagd gleicht einem Intelligenzspiel, das von zwei komplementären Seiten her konstituiert wird. Doch auf einer anderen Ebene unterscheiden sich die beiden Seiten grundlegend: Je tiefer der psychosoziale Abgrund und die rationalistische Kälte des Psychopathen konstruiert wird, umso klarer wird die psychische Stärke, soziale Eingebundenheit, Emotionalität und moralische Integrität der ProfilerIn in Szene gesetzt. Der Schnitt zwischen Gut und Böse verläuft dabei insbesondere durch die sozialpsychologischen Kategorien von Biographie und Familie. Werte sind die primären Anker, auf denen die Trennlinie zum Psychopathen gezogen wird. Sein Schicksal ist von sensiblen, intelligenten ProfilerInnen psychologisch und sogar menschlich nachvollziehbar. Aber er bedroht die Institution Familie und unterminiert dadurch ein grundlegendes Wertesystem. Deshalb wird er trotz allen Verständnisses in ein soziales Niemandsland ausgegrenzt, wo keine Relativierung von Normalität und Abweichung möglich ist.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass durch die seit PSYCHO etablierte Psychologisierung des Psychopathen, also durch die Erklärung der inneren Logik und sozialen Bedingungen seiner Taten, eine verunsichernde Perspektive auf die gesellschaftliche Normalität möglich geworden ist. Durch die Fokussierung auf die Rationalität im psychischen Funktionieren des Psychopathen kann diese verunsichernde Perspektive wiederum zurückgenommen werden, wenn die Figur des Psychopathen als gesellschaftlicher Außenseiter auf einer wertorientierten Ebene negativ und komplementär zu seiner Charakterisierung als rationales Wesen konstruiert wird. Das Prinzip der instrumentellen Vernunft ist dann gewissermaßen im Individuum Psychopath untergebracht und im Begriff der Gesellschaft relativiert. Die Frage zum Verhältnis von Psychopath und Gesellschaft wird damit beantwortet, dass der Psychopath zwar durchaus ein Produkt der Gesellschaft sein kann, dass diese im Ganzen aber besser ist als er. Die Verunsicherung der Normalität ist somit weitgehend entschärft.

Seit PSYCHO ist die Verunsicherung der Normalität durch den Psychopathen-Film auch dahingehend schwieriger geworden, weil die Figur des Psychopathen inklusive seiner Psychologisierungen durch die zunehmende Etablierung des Genres zu einer immer vertrauteren Gestalt avancierte. Die Genremerkmale funktionieren mittlerweile selbst als kultureller Code. Die Figur des Serienkillers führt gewissermaßen ein mediales Eigenleben, vergleichbar mit traditionellen Märchenfiguren. Ihre psychosoziale Erklärung muss nur noch angedeutet werden, damit der Code „Serienkiller“ ins Laufen kommt. Seine Pathogenese wird zur gebräuchlichen Nebensache. Der Psychopath existiert einfach, solange er sich genrekonform verhält. Er ist eine bekannte, feststehende „Phantasieoption im kulturellen Supermarkt der Postmoderne“ (Winter 1995, S.21) geworden. Und die Frage zum Verhältnis von Gesellschaft und Psychopath ist ebenfalls Genremerkmal und Teil dieser Phantasieoption. Unter diesem Blickwinkel erscheint es nun schwierig, gesellschaftskritische Aussagen im Psychopathen-Film zu verorten.

Genre-immanente Dekonstruktion des motivlosen Mörders

OFFICE KILLER

Eine Möglichkeit des kritischen Psychopathen-Films ist die, das Genre selbst zu thematisieren und zu dekonstruieren. Cindy Sherman führt dies in ihrem 1997 in den USA gedrehten Film *OFFICE KILLER* vor. Zu sehen ist kein schillernder, präzise vorgehender kranker Mann, sondern die unscheinbare Verlagsangestellte Dorine. Erst durch Zufall kommt sie auf den Geschmack des Serienmordes. Psychos Messer schwingt hier eine graue Maus. Dorine arbeitet beim *Constant Consumer Magazine*, einem durchschnittlichen Regenbogen-Blatt. Alle Arbeitsplätze sind dort wegen der harten Konkurrenz auf dem Verlagsmarkt bedroht – auch Dorines, obwohl ihr verstorbener Vater den Verlag einst gründete. Im Kreise ihrer KollegInnen ist sie die unscheinbare, biedere Außenseiterin. Sie wird als schüchterne, aber fleißige und redliche junge Frau gezeichnet. Ihre KollegInnen sind narzisstische Persönlichkeiten, welche plakativ die Codes der Yuppie-Kultur repräsentieren: Rücksichtslosigkeit, Ich-Zentrierung, Geltungsdrang, emotionale Beziehungslosigkeit, Sexualisierung, soziale Grausamkeit, bestens gekleidet und ohne Sinnorientierung – im Rahmen entsprechend knallharter Arbeitsstrukturen. Dorines Persönlichkeit weist keines dieser Merkmale auf. Sie ist warmherzig und bescheiden. Aber Dorine weiß, wie das Geschäft in ihrer Firma läuft, und sie spürt den hohen Anpassungsdruck. Im Innermonolog leitet sie den Film ein:

„Bei *Constant Consumer Magazine* gibt es nur eine Regel: Die Arbeit muss gemacht werden. Das birgt Gefahren in sich. Denn die Wirtschaftlichkeit des Arbeitsplatzes ist nicht besonders gesund für unser übriges Leben. Schnelligkeit und Downsizing bedrohen den Arbeitsplatz. Jeder, der damit nicht Schritt halten kann, sei gewarnt. Du wirst entlassen werden.“ (Dorine)

Dorines Arbeitsplatz ist ihr einziger Ort, wo sie soziale Kontakte hat. Ansonsten hat sie nur die symbiotische Beziehung zu ihrer Mutter, welche in der Mitte des Films stirbt – die typische Figur der dominanten Mutter, wie man sie von *PSYCHO* kennt. Dorine ist einsam. Als einer ihrer Kollegen durch einen Stromunfall ums Leben kommt und außer Dorine niemand mehr im Büro ist, nimmt sie kurzerhand die Leiche mit nach Hause und setzt sie in ihrem Keller auf ein Sofa. Dorine beginnt sich damit weniger einsam zu fühlen und folgt dem realen Vorbild des 1983 in den USA überführten Serienmörders Dennis Nilsen (vgl. Meierding 1993, S.12f.). Im Anschluss werden Erinnerungen von Dorine gezeigt: Sie wurde von ihrem Vater sexuell missbraucht und verursachte einen Autounfall, bei dem dieser ums Leben kam. Eine Leiche im Keller, soziale Deprivation und traumatische Kindheitserlebnisse: Das genügt, um Dorine als Film-Psychopathin zu kennzeichnen. Aber sie wird nicht als Böse dargestellt, und die Identifikation mit ihr ist zunächst wenig einladend. Sie ist unscheinbar, unbeliebt, ohne Sex-Appeal. Als Dorine im Zuge betrieblicher Sparmaßnahmen auf einen Heimarbeitsplatz versetzt und im Büro wiederholt gedemütigt wird, spinnt sie sich in Mordfantasien. Sie tötet noch mehrere KollegInnen und baut sich im Keller eine Familie mit den Leichen auf. Die Bilder der Leichen sind mit einfachen Mitteln sehr realis-

tisch und abstoßend aufgebaut. Die Distanzierung davon gelingt nur durch den Rekurs auf genrespezifische Seherfähigkeiten. Gleichzeitig wird mit Hilfe Hitchcock'scher Kameraführung, bildnerischer Mittel und der Musik von Evan Lurie eine hochästhetische Filmkomposition geschaffen – „in der das Blut zunächst einmal eine Farbe ist“ (Kothenschulte 2000). Mit jedem Mord blüht Dorine sichtbar mehr auf. Ihr Outfit wird attraktiver, sie wird selbstbewusster, und nach dem finalen Showdown kann sie als transformierte Person inkognito fliehen. Der Schluss ist offen und führt ins Genre des Roadmovie. Dorine ist als eine attraktive Frau am Steuer ihres Wagens zu sehen, die in eine ungewisse, aufregende Zukunft fährt. Sie resümiert:

„Wenn ich etwas gelernt habe, dann ist es meine Schwächen zu akzeptieren und meine Stärken hervorzuheben. Ein neuer Job wartet auf mich - irgendwo - vielleicht in Ihrer Firma. Ich hoffe, wir kommen gut miteinander aus.“ (Dorine)

Dorine geht nicht als Verliererin aus dem Film. Im Gegenteil: Sie wird für die ZuschauerIn trotz ihrer Morde zunehmend sympathischer und hat sich am Ende des Filmes zu einer autonomen Persönlichkeit entwickelt. Es gab keine ProfileurIn, sondern nur hilflos agierende KollegInnen, die Verdacht geschöpft haben. Die Rolle der Polizei ist nicht der Rede wert. Dem statistisch ermittelbaren Profil eines Serienkillers entspricht sie allein deshalb nicht, weil sie eine Frau ist. Auch in das Bild einer Film-Psychopathin passt sie nicht hinein, diese sind in der Regel als Femmes Fatales dargestellt (vgl. *FATAL ATTRACTION*, USA 1987; *FINAL ANALYSIS*; USA 1991). Dorine ist keine verführerische Frau, aber am Schluss wird sie eine. Sie emanzipiert sich über ihre krankhaften Taten und kommt damit durch. Damit stellt sie das Genre des Psychopathen-Thrillers narrativ auf den Kopf. Die Identifikation mit Dorine wird kontinuierlich aufgebaut und gelangt am Schluss zum Höhepunkt. Normalerweise bricht im Psychopathen-Thriller die Identifikation mit der TäterIn spätestens am Höhepunkt des Filmes. Dorine jedoch verlässt den Film als verführerische Frau. Normalerweise ist die sexuelle Attraktion von Film-Mörderinnen als Teil ihrer Psychopathie konstruiert und nicht als Ergebnis ihrer Taten. Sherman betritt mit dieser Art von Psychopathen-Film den Bereich der Parodie. *OFFICE KILLER* widerspricht zentralen Genremerkmalen und kann trotzdem eindeutig als Psychopathinnen-Thriller gesehen werden. Dies gelingt dem Film, indem er klar und stimmig inszeniert auf den formalen Merkmalen des Genres basiert: Unheimliche Spiele mit Farben und Form, subtile, bedrohliche Musik, irritierende Kameraeinstellungen. Die zentralen Merkmale werden dabei als filmhistorische Zitate verwendet. Die ästhetischen Codes sind bekannt, und dies ist Shermans Stoff, aus dem sie den Film montiert. Wenn Dorine nachts von draußen durch das Fenster am Kopierer zu sehen ist, wird die ZuschauerIn zum Beispiel durch die farbliche Ausgestaltung der Dunkelheit ins Genre des Thrillers geführt. „Es ist das violettblaue Licht der



Abb. 112-114: Dorine

„amerikanischen Nächte“, jener falschen Nachtaufnahme, deren alptraumhafter Unwirklichkeit stets zugleich auch etwas Warmes und Anziehendes innewohnt“ (Kothenschulte 2000). OFFICE KILLER ist Shermans erster Film. Zuvor etablierte sie sich bereits in den 70er Jahren als Fotokünstlerin u.a. mit Arbeiten wie den „Untitled Film Stills“. Sherman verwendet hier die Codes der „Illusionsfabrik Hollywood“ (vgl. Nolte 2000) und schafft „Spiegelungen archetypischer Kinobilder“ (Kothenschulte 2000) mit denen sie einen „kalkulierten Schrecken“ (Kühn 2000, S.42) bewirkt.

In OFFICE KILLER ist dieser kalkulierte Schrecken erneut zu sehen. Der Film ist nicht aufregend, obwohl er sich formal auf die Mittel des Suspense bezieht. Die Bilder sind zum Teil abstoßend, aber trotzdem ist der Schrecken nur angedeutet. Er erreicht die ZuschauerIn nicht unmittelbar, er kann nur kognitiv als kultureller Begriff dem Genre zugeordnet werden. Der „kalkulierte Schrecken“ hinterlässt emotional keine Spannung, sondern ein Gefühl von „Leere und Indifferenz“ (ebd.). Insofern gelingt es Sherman, die Figur der Psychopathin in einem immanenten Verhältnis zur Gesellschaft zu konstruieren. Die Leere spannt sich über das ganze Feld von Normalität und Abweichung. Zur Abgrenzung von der Psychopathin bleiben gesellschaftliche Wertvorstellungen wirkungslos. Es gibt dafür im Film keinen Ansatzpunkt. OFFICE KILLER enthebt die kulturell kodierte Form der Psychopathenfigur als eine Art komplementären Container für gesellschaftliche Subjektivitätsbegriffe ihres Inhaltes. Die Identität der Psychopathin Dorine ist nicht greifbar, nicht fixierbar. Dorines Identität entwickelt sich im Laufe des Filmes und bleibt zum Schluss ein offenes Projekt. Irgendwo wartet „ein neuer Job“ auf sie.

Sherman ist bekannt für ihre identitätstheoretisch interpretierbaren Selbstporträts am Anfang der 80er Jahre. In Serien variiert sie dort ihre eigene Person und projiziert die in der Medientheorie gebräuchlichen Begriff von Serie, Schein, Klischee und Identifikation auf den Begriff der Alltagsidentität. Sie variiert „authentische Identitätsbildungen einer als solchen unbekannt Person“ (Welsch 1990b, S.178) und thematisiert die „mögliche Vielfalt solcher Identitäten und die Möglichkeit des Übergangs zwischen ihnen“ (ebd.). Mit dieser theoretischen Ausrichtung greift Sherman in das Psychopathen-Genre ein. Von ihren Fotoarbeiten her ist der Anschluss dazu gegeben. In ihren Selbstportraits und mit Puppen bearbeitete sie das theoretische Thema der Konstruiertheit von Identität unter anderem auf einer sinnlich äußerst verstörenden Ebene im Rahmen von „Blut-, Kot- und Fäulnis-Szenarios“ (Kühn 2000, S.42). Sherman führt die These, dass Identität transitorisch zu begreifen sei, am Gegenstand der Psychopathenfigur durch. Damit kappt sie die ideologischen Anschlüsse, mit denen die etablierte Psychopathenfigur vom Begriff der Normalität abgegrenzt ist. Die Psychopathin taucht in der Normalität wieder auf.



Abb. 115: OFFICE KILLER, 1997



Abb. 116: PSYCHO, 1960

8.3 Psychopathen und Splatter – Murder without any cause

HALLOWEEN/THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE/
AMERICAN PSYCHO

Shermans Dekonstruktion der Figur des motivlosen Mörders in OFFICE KILLER findet innerhalb der Koordinaten statt, wie sie aus den Zeiten von PSYCHO gesetzt sind. Zentraler und für den Thriller klassischer Gegenstand ist dabei die Erklärung der Taten und der Psychopathie des Mörders. Mit PSYCHO wurde diese Erklärung auf einer sozialpsychologischen Ebene etabliert. Die Beweggründe des Täters wurden nachvollziehbar gemacht und sozial kontextualisiert. Im Psychopathen-Genre wurde damit ein neues Thema und schließlich auch ein neuer integraler Bestandteil etabliert. Dieses Thema und Genre-Merkmal ‚Erklärung‘ wurde in Folge von PSYCHO weiterentwickelt und in Verbindung mit verschiedenen thematischen Kontexten variiert.

Eine logische Variation des Merkmals „Erklärung des Psychopathen“ ist die, die Erklärung zu reduzieren oder ganz wegzulassen. Die Variante ohne Erklärung bildet dabei gewissermaßen die Zuspitzung der Figur des motivlosen Mörders. Die Motive sind nicht mehr psychologisch zu ergründen, sondern für den Handlungsaufbau schlicht überflüssig geworden. Ein Klassiker dieser Spielart des Psychopathen-Genres ist HALLOWEEN (USA 1978). Der Psychopath Michael Myers ist aus einer psychiatrischen Klinik geflohen – das genügt, um ihn als psychisch krank zu kennzeichnen. Nicht einmal sein Psychiater interessiert sich für psychosoziale Hintergründe. Im Gegenteil: Es ist gerade der Psycho-Experte, der Myers gegenüber der Polizei zur seelenlosen Bestie erklärt:



Abb. 117: Micheal Myers

„Er ist kein Mensch. [...] Ich hab' ihn vor 15 Jahren kennen gelernt. Man sagte mir, es sei ein hoffnungsloser Fall: kein Verstand, kein Gewissen und auch nicht das elementarste Differenzierungsvermögen zwischen Leben und Tod, zwischen Gut und Böse, Recht oder Unrecht. [...]. Ich traf auf ein sechsjähriges Kind mit einem blassen, farblosen, emotionslosen Blick und den schwärzesten Augen, teuflischen Augen. Ich hab' acht Jahre lang versucht, mit ihm Kontakt zu bekommen, dann nochmal sieben Jahre, um zu verhindern, dass er jemals wieder auf freien Fuß gesetzt wird. Ich wusste zu gut, was sich hinter diesen Augen verbirgt: das absolut Böse. [...] Er wartete jahrelang auf diese Nacht mit unbeschreiblicher Geduld. Er wartete auf einen unhörbaren, geheimen Alarm, der ihn in Bewegung setzen würde. Der leibhaftige Tod ist in Ihre kleine Stadt gekommen, Sheriff.“ (Psychiater)

Myers ist gefährlich und primär böse. Er mordet wie eine Maschine mit autonomem Killerprogramm. Es geht um Schock und pure Gewalt. Diese Stilrichtung des Psychopathen-Films ist mittlerweile ein fest etablierter Strang des Horrorgenres, wie er beispielsweise in dem neueren, stark an HALLOWEEN

angelehnten, sehr erfolgreichen und in Deutschland sogar verbotenen Film SCREAM (USA 1996) zu sehen ist. HALLOWEEN selbst wurde zuletzt 2002 in seiner mittlerweile schon achten Folge (HALLOWEEN: RESURRECTION) aufgelegt.

Bleibt die Frage nach den Motiven der Täter unbestimmt, so kann sie dadurch im Erleben der Zuschauer/In immer drängender werden. HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER (USA 1986) erzeugt beispielsweise Irritation durch die narrative Leerstelle, wo die Motive des Täters zu erwarten wären. Der in Cannes prämierte Film BARTON FINK (USA 1991) benutzt die Figur des Psychopaths selbst nur noch als einen Code. Regie führten die als postmodern geltenden renommierten Brüder Joel und Ethan Coen. In ihrem Film bleibt unklar, ob der Psychopath überhaupt wirklich existiert oder Teil der Fantasie eines an seiner Arbeit verzweifelnden Hollywood-Drehbuchautors ist. Erklärungen der Psychopathie erübrigen sich, weil der Wirklichkeit als Ganzem der Boden entzogen wird. HALLOWEEN (1978) dagegen erzeugt keinerlei der hier angedeuteten Irritationen. Myers funktioniert ungebrochen als Moment der Bedrohung und Initiator von Blutorgien. Damit stellt er einen sehr brauchbaren Protagonisten für ein besonderes hartes Subgenre des Horrorfilms dar: den Splatter Movie. In diesem Genre stehen blutige Schockeffekte bzw. deren Erwartung als solches im Mittelpunkt. Da sich in jedem Film die Frage nach Handlungskausalitäten stellt, eignet sich die Figur des motivlosen Mörders in seiner absoluten Form hier besonders gut, weil dadurch der Anspruch narrativer Stimmigkeit mit minimalem Aufwand hergestellt werden kann. Bereits vor HALLOWEEN brachte dieses stilistische Mittel der – 2004 nun neu produzierte – Kultfilm THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (USA 1974) auf den Punkt. Der Psychopath „Leatherface“ schockt hier mit seiner Kettensäge. Das ist alles, und warum ist egal – Psychopathen tun vieles. Der Begriff der Psychopathie wird dabei nicht mehr explizit verwendet, sondern kommt implizit durch die filmhistorisch mittlerweile etablierte Figur des motivlosen Mörders ins Spiel.



Abb. 119: CHAINSAW MASSACRE 1974

Da der Begriff psychischer Krankheit sowie der Versuch ihrer Erklärung jedoch ein tragendes bzw. fest etabliertes Element des Psychopathen-Films ist, sind HALLOWEEN oder TEXAS CHAINSAW MASSACRE als Spezialfälle des Genres zu sehen, welche die Schnittstelle zum Horrorfilm belegen. Ihre Protagonisten entsprechen nicht dem Bild des Mainstream-Psychopathen, wie es maßgeblich durch Psychos Helden Norman Bates vorgezeichnet ist. Ein Minimum an Erklärung der Psychopathie gehört zum gängigen Psychopathen-Film dazu. In der Regel bleibt es auch bei einem Minimum – sei es durch Hinweise auf Kriegstraumatisierungen (IN THE LINE OF FIRE, USA 1993), ce-



Abb. 118: CHAINSAW MASSACRE

rebralschädigende Chemieunfälle (VERFLUCHTES AMSTERDAM, Niederlande 1987) oder durch pseudokritische Darstellungen von gesellschaftliche Entfremdungsmechanismen.

So ist zum Beispiel in dem schon durch seinen Titel und den Namen des Protagonisten auf Psychopathie und Hitchcock verweisenden Film AMERICAN PSYCHO (USA 2000, Regie: Mary Harron) ein u.a. Kettensägen schwingender Protagonist zu sehen, der an der Oberflächlichkeit seiner Lebenswelt leidet. Patrick Bateman ist Börsenmakler. Seine einzigen Sozialkontakte sind die zu seiner Sekretärin, zu snobistischen Kollegen, affektierten, langweiligen Freundinnen sowie die zu seinen Opfern. Oberflächlich präsentiert der Film Gesellschaftskritik, da der Mörder den Prototypen eines Yuppies darstellt. Er kommt aus den Reihen der Top-Finanzwelt, und nur der Konsum auf allen Ebenen ist ihm als Bedürfnisbefriedigung bekannt. Er zeigt eine vollständig verinnerlichte und makellose Fassade, während er auf der anderen Seite grauenhafte, blutrünstige Morde an Prostituierten, Obdachlosen, Freundinnen und Freunden begeht. Der Filmkritiker *Rainer Gansera* sieht in Bateman Erichs Fromms Begriff des „Marketing-Charakters“ (vgl. Fromm 1968) veranschaulicht (Gansera 2000a, S.41). AMERICAN PSYCHO sei ein „satirischer Frontalangriff“ auf den „American Way of Life“ (ebd.). Der Film basiert auf dem 1991 unter selbem Titel erschienenen Roman von Bret Easton Ellis. Das Buch sorgte für starkes Aufsehen, weil es die Morde bis zur Unerträglichkeit detailliert beschreibt, nachdem die LeserIn über 200 Seiten ausführlich in die Leere von Batemans Lebenswelt eingeführt wurde. Der dadurch erreichte Effekt identifikatorischer Nähe zum Psychopathen wird im Film allerdings aufgehoben. Stattdessen werden simple Codes verwendet, damit die ZuschauerIn weiß, dass sie sich in einem Psychopathen-Film befindet: Bateman ist Scheidungskind (vgl. auch FREQUENZ MORD, Frankreich 1988), er leidet unter narzisstischen Kränkungen, wenn seine Kollegen schönere Visitenkarten haben als er, und im Innermonolog erläutert er mehrmals, dass er keine Emotionen, sondern nur Gier kenne. Bateman bleibt der ZuschauerIn fremd, und trotzdem ist klar, dass seine Morde psychische Ursachen haben.

In der Fortsetzung AMERICAN PSYCHO II (USA 2002) wird das Genremerkmal „Erklärung der Psychopathie“ dann noch weiter reduziert und stilisiert. Dieser Film zeigt eine junge, sexuell attraktive Frau, die als Kind von Bateman angegriffen wurde, dessen Angriff aber überlebte, und Bateman erschlagen konnte. Als Studentin der Kriminologie tritt sie nun, wohl aufgrund einer Art entwicklungsprägender, psychischer Infektion durch den Kontakt mit dem Psychopathen, Batemans Erbe an: Als Expertin und ehemaliges Opfer mordet sie nun selbst, was das Zeug hält.

In Filmen wie AMERICAN PSYCHO I/II, CHAINSAW MASSCRE oder HALLOWEEN wird das Genremerkmal „Erklärung“ minimalistisch bedient – und zwar so, dass Genrezugehörigkeit sowie Kohärenz des Films gewährleistet werden, ohne dass man die PsychopathInnen dadurch in irgendeiner Weise verstehen müsste.

8.4 Psychopathen vor Gericht – Murder without cause und Zurechnungsfähigkeit

Gesellschaftliche Widersprüche der Zurechnungsfähigkeit

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER/DER RICHTER UND DER MÖRDER

Eine andere Variante, das Genremerkmal „Erklärung des Psychopathen“ zu variieren, besteht darin, die Erklärung zu vertiefen und noch weiter zu differenzieren. Dadurch wird die Frage nach den moralischen Zusammenhängen des psychopathischen Handelns verstärkt. Je nachvollziehbarer und verstehbarer die Psyche, das Schicksal und die Taten des Psychopathen werden, umso drängender wird die Frage nach einer Beurteilung seines Handelns. Es ergibt sich die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Reaktion auf die Normüberschreitungen des Psychopathen. In der Regel wird diese moralische und gesellschaftliche Dimension des Psychopathen-Films in Kombination mit dem Genre des Gerichtsfilms aufgespannt. Dabei geht es um die Fragen nach Schuldfähigkeit, Zurechnungsfähigkeit und adäquater Bestrafung der psychisch kranken Täter. Vor diesem thematischen Hintergrund können dabei übergreifende Fragen nach dem Verhältnis von Justiz, Gesellschaft und Individuum bearbeitet werden. Im Zentrum steht die spezielle Frage nach der gesellschaftlichen Schuld sowie Verantwortung gegenüber Verbrechen und individuellem Leiden.

Ein Klassiker dieser Art ist M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (Deutschland 1931). Der Regisseur Fritz Lang schließt mit diesem Film an seine gesellschaftstheoretische Perspektive, wie er sie in DR. MABUSE – DER SPIELER (1922) bereits vorstellte, an – allerdings mit einem thematischen Wechsel: Während in DR. MABUSE die Dekadenz des Bürgertums Gegenstand war, spielt M im kriminellen Milieu Berlins. Die Unterscheidung zwischen Normalität und Abweichung wird hier an den Grenzen des Begriffs vom Verbrechen selbst gezogen. Es geht um den psychisch kranken Kindermörder Peter Lorre. Nicht nur die Polizei, sondern auch die Mitglieder des organisierten Verbrechens jagen ihn. Die Verbrecher werden von den durch die Kindermorde hervorgerufenen verstärkten Aktivitäten der Polizei gestört – und sie sind empört darüber, dass sie unter dem Begriff Kriminalität mit dem Kindermörder auf eine Stufe gestellt werden könnten. Davon distanzieren sie sich, indem sie den Psychopathen moralisch eindeutig von sich unterscheiden.

„Die Polizei sucht den Mörder in unseren Reihen. Aber zwischen dem, den die Kriminalpolizei sucht, und zwischen uns, da ziehen wir einen dicken Strich. Wir üben unseren Beruf aus, weil wir existieren müssen. Aber diese Bestie hat kein Recht, zu existieren. Die muss weg. Die muss ausgerottet werden, vertilgt, ohne Gnade und Barmherzigkeit.“ (Verbrecher)

Im Gegensatz zu den Verbrechern beschäftigt sich die Polizei rational mit dem Mörder. Sie versucht ein Täterprofil zu erstellen. Die Inspektoren sprechen von einer „privaten Harmlosigkeit“ des Täters und von „Instinkten des

Augenblicks“. Mit Hilfe einer psychopathologischen Perspektive versuchen sie soziale Anschlussstellen zwischen dem kranken Mörder und gesellschaftlichen Kontrollorganen auszumachen.

„Über die als Täter in Betracht kommende Person ist zweifellos irgendwo bereits Material vorhanden. Er ist doch sicher als ein schwer pathologischer Mensch schon einmal mit den Behörden im allgemeinen Sinn in Berührung gekommen. Darum müssen alle Fürsorgeanstalten, Gefängnisse, Nervenkliniken und Irrenanstalten zu schärfster Mitarbeit angeregt werden. Speziell über die Leute müssen wir Auskunft bekommen, die als harmlos entlassen wurden, die in ihrer ganzen Veranlagung aber mit dem Mörder identisch sein könnten.“ (Inspektor Lohmann)

Die Rationalität der Polizei tritt im Verbund mit einer psychiatrischen Ordnung auf. Der Inspektor lässt sich Krankenberichte aus Kliniken in die Polizeistube bringen. Die psychiatrischen Institutionen werden zur Kooperation verpflichtet. Allerdings wird der Mörder nicht von den Behörden gefasst, sondern von den Verbrechern. Sie stellen ihn vor ein pseudo-öffentliches Tribunal der Unterwelt. Sie machen ihm einen Prozess, in dem die Rationalität der Justiz formal soweit übernommen wird, dass es einen Ankläger und Verteidiger gibt. Zunächst versucht sich Lorre selbst zu verteidigen. Indem er seine psychische Not erklärt, versucht er den moralischen Geltungsanspruch des Unterwelt-Tribunals zu widerlegen. Er kontrastiert sein Schicksal mit dem der Verbrecher. Er erklärt sich als fremdbestimmt von einer ihm selbst innerlichen Instanz, während er die Verbrecher als selbstbestimmt Handelnde begreift.

„Ihr habt kein Recht, mich so zu behandeln. [...] Wer seid ihr denn alle miteinander? Verbrecher. Bildet euch womöglich noch was ein drauf, wenn ihr Geldschränke knacken könnt, oder (...) lauter Sachen, denke ich mir, die ihr gerade so gut lassen könntet, wenn ihr was Ordentliches gelernt hättet, oder wenn ihr arbeiten oder wenn ihr nicht so faule Schweine wärt. Aber ich, kann ich denn, kann ich denn anders? Hab ich denn nicht dieses Verfluchte in mir? Das Feuer, die Stimme, die Qual.“ (Lorre)

„Immer muss ich durch Straßen gehen, und immer spüre ich, da ist einer hinter mir her. Das bin ich selber und verfolgt mich, lautlos. [...] Manchmal ist mir, als ob ich selber hinter mir herliefe. Ich will davon, von mir selber davontlaufen. Aber ich kann nicht, kann mir nicht entkommen, muss den Weg gehen, den es mich jagt [...]. Ich will weg. Und mit mir rennen die Gespenster - inmitten von Kindern. Die gehen nie mehr weg. Die sind immer da! Immer! Nur nicht, wenn ich es tue, wenn ich (...) Dann weiß ich von nichts mehr. [...] Wer glaubt mir denn? Wer weiß denn, wie es in mir aussieht? Wie es schreit und brüllt da innen. Wie ich es tun muss! Will nicht! Muss! Will nicht! Muss! Und dann schreit eine Stimme, und ich kann es nicht mehr hören! Hilfe! Ich kann nicht! Ich kann nicht.“ (Lorre)

Aus Lorres Zwang zum Töten leitet der Ankläger darauf die Rechtmäßigkeit der Forderung nach seinem Tod ab. Der Verteidiger widerspricht:

„Gerade das Moment des Zwangs spricht meinen Klienten frei. Gerade das Moment des Zwangs enthebt den Angeklagten von der Verantwortung für sein Tun [...]. Ich will damit sagen, dass dieser Mensch ein kranker Mensch ist. Und einen kranken Menschen übergibt man nicht dem Henker, sondern dem Arzt. [...] Der Staat hat dafür zu sorgen, dass dieser Mensch unschädlich gemacht wird, dass er aufhört, für seine Mitmenschen eine Gefahr zu sein.“

Der Disput zwischen Ankläger und Verteidiger folgt einer juristischen Logik. Am Ort der entscheidenden Instanz wird die juristische Rationalität allerdings verlassen. Lorre wird von keinem Gericht verurteilt, sondern von der Masse. Sie will ihn lynchen. Wie ein Deus ex machina kann die Polizei noch in letzter Sekunde eingreifen und den Angeklagten der schützenden Hand des Staates übergeben.



Abb. 120: M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER

Die Figur des psychopathischen Mörders ist in M als Täter und Opfer gleichermaßen inszeniert. Damit wird die Schuld des Täters relativiert und die Position der Ankläger moralisch geschwächt. Es wundert nicht, dass M im Nationalsozialismus kurz nach seinem Erscheinen verboten wurde. Das Tribunal, welches den Mörder zum Unmenschlichen erklärt, wird moralisch gesehen selbst unmenschlich. Das Tribunal und die Organisation der Berliner Unterwelt werden in der Rezeption meist als Darstellung der zu dieser Zeit mächtig werdenden Nazi-Partei interpretiert (vgl. Chasseguet-Smirgel 1998). Das Plädoyer des Anklägers trägt deutliche Züge faschistischer Rhetorik. Seine äußere Erscheinung „mit seinem langen schwarzen Ledermantel, seinen Handschuhen und seinem Hut ruft unwiderstehlich die künftigen Mitglieder der Gestapo in Erinnerung“ (ebd. S.66).

Die Anerkennung der Krankheit des Mörders wird zum Unterscheidungskriterium zwischen dem Bild einer ethisch-rationalen und einer barbari-

den häufig die Themen des Klassenkampfes und der gesellschaftlicher Ungerechtigkeit verhandelt. Bouvier fordert sein gesellschaftliches Existenzrecht gegenüber dem Richter, indem er sein Recht auf staatliche Fürsorge einfordert. Bouvier fordert: „Mein Richter, lassen Sie mich nicht im Stich! Ich brauche Pflege – Krankenpflege.“ Er wird hingerichtet, und das Thema der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit wird verstärkt. Die vom Richter verkörperte juristische Rationalität sowie die dahinter stehende gesellschaftliche Rationalität als Ganzes erscheinen grausam. Im Schlussspann des Filmes wird auf Folgendes hingewiesen:

„Zwischen 1883 und 1898 tötete der Soldat Josef Bouvier 12 Kinder. Im gleichen Zeitraum kamen in den Bergwerken und Seidenspinnereien mehr als 2.500 Kinder unter 15 Jahren ums Leben.“ (Off)

Die These einer ungerechten Gesellschaft ist damit eindeutig expliziert. Die Schuld des Individuums wird mit einer objektiv größeren Schuld der Gesellschaft verglichen. Über den ganzen Film hinweg wird die Frage durchgearbeitet, inwieweit die Gesellschaft auch Schuld an Bouviers Taten hat. Schließlich ist er ein Opfer der Verhältnisse. Die Frage nach der gesellschaftlichen Schuld wird dabei über den Diskurs der Zurechnungsfähigkeit verhandelt. Bouvier wird für zurechnungsfähig erklärt und verurteilt. Dies erscheint hinsichtlich Bouviers offensichtlicher psychischer Störung als falsch. Doch nicht nur Bouviers Verurteilung erscheint als Fehler. Über die Kritik an seiner Hinrichtung hinaus formuliert der Film Kritik an der gesellschaftlichen Rationalität im Ganzen. Indem er die aus ökonomischen Verhältnissen resultierenden Opferzahlen mit denen von Bouvier vergleicht und indem er deren Zahl benennt, verweist der Film auf den kritischen Begriff der instrumentellen Rationalität. Die Normalität erscheint dabei als noch grausamer als die sie verunsichernden Taten des Mörders.

Dekonstruktion der Zurechnungsfähigkeit

ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER

DER RICHTER UND DER MÖRDER kritisiert die Gesellschaft, indem er leidvolle Folgen des Systems aufzeigt. Die psychische Krankheit des Protagonisten wird dabei als Merkmal seiner Unterprivilegiertheit und der Diskurs der Zurechnungsfähigkeit als Kriterium zur Unterscheidung von individueller und gesellschaftlicher Schuld konstruiert. In dem Oscar-prämierten italienischen Film *ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER* (1969, Elio Petri) wird diese gesellschaftskritische Sichtweise zur Logik von Krankheit, Zurechnungsfähigkeit und Schuld ebenfalls aufgegriffen und auf sehr interessante Weise auf den Kopf gestellt. Die Psychopathie des Mörders gilt hier nicht als Merkmal von Unterprivilegiertheit, sondern im Gegenteil eben als Zeichen von Privilegiertheit. Der Psychopath ist der beruflich über alle Maßen erfolgreiche Leiter des Mordezernats selbst. Er ermordet seine Geliebte, weil sie ihn gekränkt hat – und weil er mit seiner Machtposition spielen will. Er legt selbst Spuren, zeigt sich selbst an und erbringt selbst Beweise für seine Schuld, um zu zeigen, dass er Kraft seiner gesellschaftlichen Position für die Justiz unantastbar ist. Im Stile einer Groteske wird die-

ses Thema so weit entwickelt, dass der Psychopath am Schluss vor einem Tribunal, bestehend aus Kollegen und Vorgesetzten, immer verzweifelter und eindringlicher um seine Schuld kämpft. Lapidar erklärt ihn der Polizeichef angesichts seiner Argumentation für psychisch krank. Doch der Inspektor kontert und erklärt seine Krankheit als Folge seiner Machtposition:

„Eben immerhin eine Krankheit, die auftreten kann durch eine permanente Ausübung der Macht. Eine Berufskrankheit, würde ich sagen, von der vorwiegend Persönlichkeiten, die Kraft ihrer Machtbefugnisse die Zügel unserer Gesellschaft in der Hand haben, befallen werden.“ (Inspektor)

Diese These wischt das Tribunal hinweg – schließlich wären sie dann selbst von der Krankheit befallen. Der Inspektor hat keine Chance auf Anerkennung seiner Schuld. Seine Beweise werden widerlegt oder vernichtet. Der Inspektor wird sogar geschlagen, damit er zur Besinnung komme. Zum Schluss bekennt er schriftlich seine Unschuld. Er kehrt in seine Rolle als Inspektor zurück, und alles ist wie am Anfang – bis auf den Beweis, dass die Macht des Inspektors ihn tatsächlich unangreifbar macht. Das heißt, die instrumentelle Rationalität des gesellschaftlichen Machtsystems ist so bestimmend, dass sogar die Kategorien von Schuld und Unschuld ausgetauscht werden können. Das System der Polizei, die staatliche Organisation, die Normalität vertragen auch einen Psychopathen aus den eigenen Reihen, um funktionieren zu können.

ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER dekonstruiert den Diskurs der Zurechnungsfähigkeit, indem er in sein Gegenteil verkehrt wird. Die Aussage der Schuld, das Geständnis gilt als Zeichen von Unzurechnungsfähigkeit. Somit ist auch kein Urteil möglich, weil von vornherein gesellschaftlich keines vorgesehen ist. Die Position des Mörders im System erlaubt kein Urteil, weil damit das System selbst in Frage gestellt wäre. Die Krankheit des Mörders wird auf seine Behauptung der unmöglichen Schuld zurückgeführt.

Das Verhältnis von Zurechnungsfähigkeit und Krankheit als Problem der Identität

DER TOTMACHER

Die in ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER durchgeführte Dekonstruktion des Diskurses der Zurechnungsfähigkeit erläutert dessen gesellschaftlichen Charakter. Ein zentrales Mittel dieser Dekonstruktion ist dabei das Bild der Identität des Protagonisten. Die Frage, wer er sei, steht im Mittelpunkt der absurden Dramaturgie. In dem deutschen Film DER TOTMACHER (1995, Romuald Karmakar) wird die Frage der Identität des Mörders ebenfalls fokussiert – allerdings in anderer Weise. Der Film



Abb. 122: : EIN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENER BÜRGER

arbeitet akribisch daran, ohne das Mittel der Verfremdung auszukommen. Er greift den Anspruch der Realitätsnähe auf. Es geht um den realen Kindermörder Fritz Haarmann (Götz George), der im Berlin der 20er Jahre „vermutlich mehr als hundertmal“ (vgl. Meierding 1993, S.20) Jungen ermordete. Er war – wie der später in den 60er Jahren durch die Medien in noch nie dagewesener Weise bekannt gewordene Jürgen Bartsch – ein Metzgergeselle, der seine Opfer zerstückelte (vgl. Meierding 1993, S.22f.), und – wie Bouvier in *DER RICHTER UND DER MÖRDER* – vom Militär ausgeschieden und anschließend aus der Psychiatrie entlassen. Der Film zeigt in Form eines äußerst dicht inszenierten Kammerspiels die Begutachtung von Haarmanns Zurechnungsfähigkeit durch den Medizinalrat Professor Dr. Ernst Schultze (Jürgen Hentsch). Zu sehen sind ausschließlich die Gespräche zwischen Schultze und Haarmann – ohne Musik. Die Beziehung zwischen Mörder und Gutachter wird langsam, prägnant und realistisch ausgeleuchtet (vgl. auch *DER HENKER MUSS WARTEN*, England, USA 1988). Der Filmkritiker *Peter Buchka* beschreibt, wie es dem Regisseur Karmakar in *DER TOTMACHER* gelingt, „ohne platte Visualisierung [...] große Zurückhaltung“ zu üben. Der Beweggründe der Gewalt seien dargestellt, und das Psychogramm Haarmanns setze „sich erst im Kopf des Zuschauers zusammen“ (Buchka 1995). Der Zugang zu Haarmanns Psyche läuft über die Beziehung zu seinem Gutachter. Psychiater und Mörder treten in einen authentischen Kontakt. Im Unterschied zu *DER RICHTER UND DER MÖRDER* stellt der Psychiater die Nähe zu Haarmann nicht aus taktischen Gründen her, um ihn zum Geständnis zu verführen, sondern um ihn und die Umstände seiner Taten verstehen zu können. Im Rahmen dieser Beziehung offenbart Haarmann seine Mordmotive, sein soziales Schicksal und seine seelische Not.



Abb. 123: *DER TOTMACHER*

Haarmanns Schuld wird klar. Die Geschichte seiner Krankheit wird auch klar, weil sie mit seinem sozialen Schicksal korrespondiert. Der Status und Geltungsanspruch seiner Krankheit hinsichtlich seiner Zurechnungsfähigkeit dagegen ist widersprüchlich. Ein Widerspruch zwischen Krankheit und Schuld bricht sich in Haarmanns Schicksal am Begriff der Identität. Der Mörder will explizit nicht als verrückt bzw. krank gelten. Er beschreibt, wie

für ihn die erlebte Psychiatrisierung unerträglich war. Er fühlt sich den Anstaltsinsassen, die er in der Hildesheimer Nervenheilanstalt schreien hörte, nicht zugehörig – auch nicht um den Preis der aus dem Krankheitsbegriff folgenden Unzurechnungsfähigkeit. Der Psychiater respektiert diesen klar nachvollziehbaren Anspruch nach selbstbestimmter Identität. Ebenso kann er sich gemäß den psychiatrischen Regeln von Harmanns geordnetem Denken überzeugen. Haarmann respektiert den Psychiater ebenfalls. Er erlebt das Beziehungsangebot des Gutachters als aufrichtig.

Am Ende des Films steht Harmanns Todesurteil fest. Er ist gefasst, aber auch voller Angst. Bei seinem Gutachter findet er Trost. Haarmann bittet Schultze, noch einmal zu ihm zu kommen, bevor er geköpft wird. Schultze sagt ihm diesen letzten Kontakt und damit seinen Abschied zu.

Bereits die biographische Perspektive des Filmes ermöglicht eine erste gesellschaftskritische Lesart. Die Lebensgeschichte des Mörders wird deutlich anhand gesellschaftlicher Umstände rekonstruiert. Die Diskurse von Krankheit, Zurechnungsfähigkeit, Vernunft, Moral und Schuld werden so verschränkt, dass eine konstruktivistische Lösung aufgrund der Realitätsnähe nicht möglich wird. Der Film thematisiert, dass die Frage nach Harmanns Schuld beantwortet werden muss, obwohl sie in einem Feld widersprüchlicher Diskurse gestellt ist. Durch seine dichte Inszenierung und psychologische Perspektive, durch die deutlich hergestellte identifikatorische Nähe zum Protagonisten rückt DER TOTMACHER die ZuschauerIn an die Schnittstellen der genannten Diskurse. *Peter Buchka* folgend, wolle der Regisseur Karmakar, „dass der Zuschauer über Haarmann urteile wie über sich selbst“ (*Buchka 1995*).

„Im Grunde basiert Karmakars Ästhetik auf einem doppelten Skandal: Sie erklärt die geistige, psychische und soziale Verfassung eines Massenmörders zur menschlichen Norm (zumindest als einen Teil davon), und sie mutet dem Zuschauer allen Ernstes das Eingeständnis zu, diese [...] als Teil seines eigenen Selbst zu akzeptieren.“ (*Buchka 1995*)

Über das Problem der Identität und die damit verbundene identifikatorische Nähe zum Psychopathen gelingt dem Film wiederum die Verunsicherung gesellschaftlicher Normalität in einer Genre-untypischen Weise. Der Film verzichtet auf jegliche Mittel des Suspense sowie auf Genre-immanent etablierte Bilder vom Wahnsinn. Im Sinne eines psychologischen Realismus verdeutlicht DER TOTMACHER gesellschaftliche Widersprüche zwischen den Diskursen von Normalität und Abweichung. Der Film bearbeitet den Begriff der Krankheit als moralisches Problem. Die Erklärung der Krankheit wird anhand psychosozialer Kontexte des Protagonisten entwickelt und gleichzeitig ihrer juristischen Bedeutung anhand einer moralischen Dimension des Identitätsbegriffs enthoben.

DER TOTMACHER zentriert durch den dargestellten Anspruch auf selbstbestimmte Identität den Blick in besonders nachhaltiger Weise auf das Innere des Mörders. Im Allgemeinen spielt diese Innenschau auch in den anderen hier untersuchten Filmen zum Thema der Zurechnungsfähigkeit eine wesentliche Rolle. Die Innenwelt des Mörders muss ausgeleuchtet werden, weil dort das Kriterium der Schuld verortet wird. Die Schrecken der Taten müssen dabei in gewissem Sinne eingeklammert werden, weil sie als Folgen der inneren Beschaffenheit des Mörders gelten. Ein weiteres Subgenre dreht diese Per-

spektive nun geradezu um. Es fokussiert einen bestimmten Teilaspekt der Psychopathen-Filme: die Gewalt. Es geht um Filme, in denen das Innerpsychische des Mörders eine nachrangige Rolle spielt. Im Zentrum der Filme steht in seiner radikalsten Form das Äußere der Krankheit. Hier wird die Oberfläche des Wahnsinns und damit auch die Oberfläche seiner genretypischen Stilisierungsformen behandelt.

8.5 Psychopathen und Gewalt

Zur medialen Darstellung von Gewalt und psychischer Krankheit

Das Thema Gewalt stellt nicht nur im Psychopathen-Genre, sondern im Spielfilm allgemein einen prominenten und auch sehr umstrittenen Gegenstand dar. Filme, die Gewalt darstellen, finden ein besonderes Augenmerk der Sozialwissenschaften. Zentrale Fragestellungen sind die nach Medienwirkungen und Rezeptionsweisen im Rahmen pädagogischer Diskurse. Ereignisse wie Morde an Schulen (vgl. TAZ 27.04.2002, S.3) und eine allgemein konstatierte Zunahme von Gewalttaten unter Jugendlichen bringen Gewaltfilme verstärkt in die Kritik. Die Gewaltdarstellungen werden hinsichtlich ihres möglichen Aufforderungscharakters problematisiert. Die Frage nach Notwendigkeit und Angemessenheit von Zensur wird dabei mitverhandelt.

So wie die Grenzen legitimer Formen von Gewaltdarstellung untersucht werden, wird in den kritischen Sozialwissenschaften auch die im medienpädagogischen Mainstream-Diskurs weit verbreitete kausale Erklärung von realen gewalttätigen Praktiken mit medialen Gewaltdarstellungen bzw. virtuellen Praktiken (Computerspiele) problematisiert.

Die Verurteilung medialer Gewalt wird hier als eine diskursive Verschiebung des Blickwinkels von den gesellschaftlichen Ursachen struktureller Gewalt hin zu Gegenständen unmittelbarer Empörung kritisiert (vgl. dazu den Dokumentarfilm *BOWLING FOR COLUMBINE*, USA 2002, Michael Moore). Anstatt einer pauschalen Verurteilung medialer Gewalt werden Kriterien erarbeitet, um pädagogisch legitime bzw. unter Umständen auch sinnvolle von bedenklichen Gewaltdarstellungen unterscheiden zu können. Diesem Problem ging *Stuart Hall* bereits in einem frühen Aufsatz (Hall 1964) nach. Er differenziert zwischen filmischen Formen, in denen Gewalt als nachvollziehbarer Teil der Realität oder als dekontextualisiertes Unterhaltungsmoment inszeniert wird. In der ersten Form mache der mit Gewaltdarstellungen verbundene Tabubruch durchaus Sinn, weil sich dadurch Potenzial für eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Realität eröffne.

Misst man Halls Forderung nach einer Kontextualisierung der Gewalt daran, ob die Filme reale Lebenswelten abbilden, so werden die Psychopathen-Filme dem Anspruch nach Realitätsbezug sicherlich nicht gerecht. Gewalt sowie psychische Störung werden hier in der Regel stilisiert dargestellt. Wenn psychosoziale und damit gesellschaftliche Dimensionen des Unfassbaren ausgelotet werden sollen, dann wird – wie beispielsweise in *DER TOTMACHER* – auf Gewaltdarstellungen dagegen vollständig verzichtet. Eine realistische Darstellung der Gewalttaten von Psychopathen im Rahmen einer realistischen Erzählung des entsprechenden gesellschaftlichen Kontextes ist grundsätzlich sehr schwierig, weil damit Grenzen des Erträglichen berührt

werden. Der österreichische Filmemacher Michael Haneke stellt sich dieser Herausforderung. In seinen beiden Filmen *BENNYS VIDEO* (1992) und *FUNNY GAMES* (1997) zeigt er in realistisch schonungsloser Weise Jugendliche, wie sie ihre Opfer töten und was sie dazu denken. Er liefert keine Möglichkeiten zur Distanzierung wie soziologische, psychologische Erklärungsansätze oder ästhetische Verfremdungen. Die Filme sind unspektakulär, aber schlicht hart. Sie liefern die Möglichkeit eines Erlebnisses, aber ganz sicher keine Unterhaltung. Für Filme, die auf eine breitere Rezeption hin angelegt sind, ist eine derart pure, realistische Darstellung von Gewalt kaum geeignet.

In der Regel wird die Gewalt ästhetisiert, und durch die Fokussierung von Gewalt wird auch, gemessen am Realitätsanspruch, ein falsches Bild von psychischer Krankheit erzeugt. Die kombinierte Darstellung von Gewalt und psychischer Krankheit bedient in erster Linie mediale Stereotypen. Die Figur des Serienkillers ist im Film mittlerweile die häufigste Form der Darstellung von psychisch Kranken. Statistiken zeigen jedoch, dass psychisch Kranke keinesfalls häufiger Gewaltverbrechen begehen als andere (vgl. Scott 1994, S.65; Straub 1997, S.213). So gesehen handelt es sich bei Psychopathen-Filmen um eine irreführende Attribuierung psychischer Krankheit und damit in gewissem Sinne um eine Art der Diskriminierung psychisch Kranker. Eva Straub (Landesverband der Angehörigen Psychisch Kranker e.V.) kritisiert die mediale Darstellung psychisch Kranker als Gewalttäter insofern, als die Filmindustrie hier „eine Minderheit auf übelste Weise für schnelle kommerzielle Erfolge missbraucht, die sich aufgrund ihrer Erkrankung nicht wehren, verteidigen und durchsetzen kann“ (ebd.).

Inwieweit wirkt sich die breite Rezeption von Psychopathen-Filmen auf Psychiatrie-Betroffene aus? Hinsichtlich dieser Frage sind die Ergebnisse des Medienwissenschaftlers *Greg Philo* interessant. Er untersuchte 1994 die Darstellung psychischer Krankheit in vielfältigen Medien wie Nachrichten, Boulevardpresse, Tagespresse, Kinderbüchern oder Fernsehsendungen sowie die entsprechenden RezipientInnenwirkungen. Er kam zu dem Schluss, dass zum einen die Darstellung von psychisch Kranken als GewalttäterInnen die häufigste Repräsentation von psychischer Krankheit in den Medien sei, zum anderen beobachtete er auf der RezipientInnenseite den Effekt, dass die Vorstellung von psychisch Kranken als GewalttäterInnen sogar die gegenteiligen persönlichen Erfahrungen der RezipientInnen überdecken kann. Philo beurteilt dieses Ergebnis als sehr bedeutsam, da vor dem Hintergrund der Medienwirkungsforschung im Allgemeinen beobachtet werden kann, dass widersprechenden persönlichen Erfahrungen in der individuellen Wirklichkeitskonstruktion ein höherer Wahrheitswert zukommt als den Medienwirklichkeiten (vgl. Philo 1994 S.173). Aus diesem Effekt kann die These abgeleitet werden, dass der medialen Konstruktion psychischer Krankheit eine immense ideologische Bedeutung zukommt. Der Befürchtung, dass man sich in der breiten Öffentlichkeit Psychiatrisierte überwiegend wie gewalttätige Film-Psychopathen vorstellt, wird hier trotzdem mit Skepsis begegnet. Philos Beobachtung kann auch so interpretiert werden, dass im öffentlichen Bewusstsein die Vorstellung von Psychiatrisierten von der Vorstellung psychischer Krankheit im Allgemeinen abgekoppelt ist. Das mag paradox klingen, aber das hohe Maß des kulturellen Interesses an psychischer Krankheit korrespondiert in keinster Weise mit einem möglichen Interesse daran, wie es in unserer Gesellschaft psychisch kranken bzw. psychiatrisierte Menschen geht. Daran kann die These angeschlossen werden, dass man im öffentlichen Be-

wusstsein beim Begriff der psychischen Krankheit zwar als Erstes an gewalttätige Psychopathen denkt, aber dass man diese Vorstellung dabei nicht auf Menschen bezieht, die real in der Psychiatrie leben, einen Sozialpsychiatrischen Dienst (SpDi) besuchen, zur PsychotherapeutIn gehen oder eine PsychiaterIn konsultieren. Diese These kann hier nur behauptet werden und müsste im Rahmen einer RezipientInnenbeforschung überprüft werden. Als sicher kann jedoch gelten, dass das öffentliche Interesse an Film-PsychopathInnen größer ist als das an den Realitäten der Psychiatrie oder psychisch Kranker.

Welcher Gewinn kann nun aus der Untersuchung von Film-Psychopathen jenseits der Empörung über die Realitätsverzerrung innerhalb dieses Genres für ein kritisches Forschungsprojekt zur Konstruktion des Störungsbegriffs gezogen werden? Und welche gesellschaftskritischen Inhalte können unter Umständen auch in Psychopathen-Filmen, die noch dazu das Thema der Gewalt verwenden, aufgespürt werden? Zur Beantwortung dieser Frage ist es notwendig, immer wieder die Referenzebenen der medialen Darstellung gewalttätiger Psychopathen zu klären. Der Film-Psychopath bildet die Realität psychisch Kranker in keinsten Weise ab, aber er repräsentiert diskursive Praktiken der gesellschaftlichen Konstruktion von Normalität und Abweichung. Obwohl die Psychopathen-Filme dem Anspruch einer im Sinne der Lebenswirklichkeit von psychisch Kranken kontextualisierten Darstellung von Gewalt nicht entsprechen, erscheinen sie nicht notwendig affirmativ oder gewaltverherrlichend, wenn man Hall folgend ein weiteres Kriterium sinnvoller Gewaltdarstellungen heranzieht: das der Ästhetik.

„What is wrong with the violence of the mass media is not that it is violent but that it is not art - that it is meaningless violence which thrills but does not gratify.“ (Muhlen, Norman; Orig. 1944, zit. n. Hall 1964, S.110)

Die Frage nach ästhetischer Qualität ist natürlich vielschichtig, durchaus kontrovers lösbar und nur im Einzelfall befriedigend zu beantworten. Allgemein kann aber festgehalten werden, dass Hall die ästhetische Qualität von Gewaltdarstellungen als Kriterium verwendet, um diese zu legitimieren. Ein ganz wesentlicher und häufig verkannter Blickwinkel ist dabei der, dass die Ästhetisierung von Gewalt etwas prinzipiell anderes ist als deren Verherrlichung. Wiederum schließt sich die Frage nach Kriterien an, anhand derer zwischen Ästhetik und Verherrlichung von Gewaltdarstellungen unterschieden werden kann. Hall hebt in seinem frühen Aufsatz dabei auf die inhaltliche Nähe zur Realität ab. Die Gewalttaten sollen als sinnhafte Handlung bzw. als subjektive Lösungsversuche innerhalb sozialer Problemlagen nachvollziehbar sein. Die Charaktere benötigen dazu ausreichende Komplexität, emotionale Tiefe sowie einen realistischen sozialen Kontext. Die Film-Psychopathen entsprechen zum Teil durchaus Halls Anspruch nach einer Komplexität des Charakters, trotzdem haben sie aber nichts mit sozialer Realität zu tun. Die Film-Psychopathen gibt es so, wie sie dargestellt werden, nicht wirklich – auch wenn sie häufig nach realen Vorbildern konstruiert sind. Sie sind mediale Produkte, Phantasmen, kulturelle Codes. Die Frage nach einer sinnhaften Kontextualisierung der Gewalt-Psychopathen muss demnach die Frage nach den Referenzebenen der Filme umschließen. Die Film-Psychopathen und ihr gewalttätiges Handeln existieren nicht als solche, sondern kulturell produziert als Fiktion. Die Etablierung dieser Fiktion hat selbst gesellschaft-

liche Umstände und eine Geschichte. Es geht dabei um die kulturelle Realität der Darstellung von Gewalt sowie die Realität ihrer entsprechenden Rezeption. Es geht um eine, wie es der Medienwissenschaftler *Hans-Jürgen Wulff* nennt, „Erzählung der Gewalt“, die mit „kulturellen Variablen“ zusammenhängt (vgl. Wulff, H.-J. 1985, 1997) – also um diskursive Praktik. Die kulturellen Variablen bzw. diskursiven Praktiken der Gewalterzählung können als der gesellschaftliche Kontext verstanden werden, der mit Hilfe ästhetischer Gewaltdarstellungen sichtbar gemacht wird. Dadurch unterscheiden sich so harte und schwer erträgliche Filme wie beispielsweise *MANN BEISST HUND* (Belgien 1992) von *RAMBO* (USA 1982-1988) oder ähnlichen Gewaltverherrlichungen.

Dekonstruktion des Krankheitsbegriffs und Kritik an struktureller Gewalt

A CLOCKWORK ORANGE

Gewalt kommt in Psychopathen-Filmen in der Regel immer vor. Die Taten der Mörder werden gezeigt, weil sie spektakulär sind und die Spannung verstärken. Fast jeder Psychopathen-Film beinhaltet Gewalt, aber nicht jeder thematisiert Gewalt. Dies ist, wie oben erläutert wurde, ein wesentlicher Unterschied hinsichtlich ihrer kritischen Reichweite. Beide Genres, der Gewaltfilm und der Psychopathen-Film beinhalten ein spezielles kritisches Potenzial: Ihre Gegenstände, Gewalt und psychische Störung, verweisen auf einen gesellschaftlichen Entstehungshintergrund und auf die Frage nach gesellschaftlicher Normalität. Gewalt sowie psychische Störung überschreiten die Normalität. Ihre Darstellung birgt somit die Möglichkeit, Grenzen der Normalität sowie ihre Konstruiertheit sichtbar zu machen. Aus zweierlei Gründen ist es zweckmäßig, dass der Psychopathen-Film mit dem Gewaltfilm verschränkt wird: Die Synthese der beiden Genres verstärkt zum einen ihre Wirkung. Zum anderen sind die Diskurse von psychischer Krankheit und Gewalt auch real miteinander verbunden. Individuelle Gewalttaten wie Serienmorde, Schülermorde, Amok-Massaker etc., die außerhalb institutioneller Strukturen wie Krieg oder politischer Verfolgung und außerhalb krimineller Organisationen stattfinden, werden meist als „krank“ bezeichnet und auf ihre Ursachen hin befragt. Die psychische Störung der Täter ist eine der prominentesten Antworten darauf. Die Zuschreibung einer erklärenden Krankheit ist Standard – gewissermaßen eine notwendige Reaktion, um die Verunsicherung der gesellschaftlichen Normalität durch den Blick ins Individuum aufzuheben.

Der Kultfilm *A CLOCKWORK ORANGE* von Stanley Kubrick (England 1970) unterläuft diese Pathologisierung gesellschaftlicher Gewalt. Der Protagonist Alex ist skrupellos gewalttätig. Sein Motiv ist Spaß. Alex liebt den Genuss, er ist Ästhet. Der Film ist durchzogen von literarischen Innermonologen, in denen Alex ausführt, was „Ultra-Brutale“ bedeutet. Er verwendet diesen Begriff wie eine feststehende Kategorie. Die poetische Erzählung von „Ultra-Brutale“ lässt diese, getragen von Walzer-Musik, formal als sinnhaft erscheinen, während Alex beispielsweise mit seinen Gefährten im gestohlenen Sportwagen nachts über die Landstraße rast und andere Fahrzeuge von der Straße drängt. In Form eines auktorialen Ich-Erzählers erklärt er:

„Der Durango 95 schnurrte nur so los. Richtig Horror-Show. Und ein warmes Vibra-to verbreitete sich in unserem Bauch. Und bald, meine Brüder, gab es überhaupt nur noch Bäume und Dunkelheit, die im Schwarz der Landnacht zusammenflossen. [...] Dann ging's nach Westen, um einen unserer alten Überraschungsbesuche zu machen. Das war immer ein Mords-Trip mit großer Schaffe, viel Geschrei und Ultra-Brutale.“ (Alex)

Die Begriffe „Ultra-Brutale“, „Horror-Show“ oder „Toll-Schocken“ verwendet Alex häufig und selbstverständlich. Im selben Maße wie für Alex der Sinn seiner Gewalttaten fraglos klar zu sein scheint, so sehr bleibt bei der ZuschauerIn die Frage nach dem Grund der Gewalt unbeantwortet. Der Film bietet keinerlei psychologischen Erklärungen an, in denen beispielsweise auf psychische Momente wie Kindheit, Sexualität, Bedürfnisse oder Macht Bezug genommen wird. Auf der Innenseite von Alex' Psyche kann nichts Problematisches gefunden werden. Er steht auf Gewalt, das ist befremdlich und abzulehnen, aber in seiner Psyche zeigt sich kein Ansatzpunkt, von dem her man seine Obsession verstehen könnte.



Abb. 124: A CLOCKWORK ORANGE

Zum Plot: Der Jugendliche Alex lebt im London der nahen Zukunft (1983). Er ist der Anführer einer Bande, mit der er durch die Gegend zieht, Leute zusammenschlägt und Frauen vergewaltigt. Zusammen mit seinen Eltern lebt er in kleinbürgerlichen Verhältnissen in einer Hochhausiedlung. Nachdem es zwischen ihm und seinen Gefährten, den Droogs, zu Konflikten gekommen ist, verraten ihn diese. Alex wird von der Polizei festgenommen und wegen Mordes verurteilt. Im Gefängnis gelingt es ihm, in ein Trainingsprogramm aufgenommen zu werden, das ihm Straffreiheit bringt. Mit einer Aversionstherapie wird erreicht, dass Alex gegenüber Gewalt und Sex nur noch Ekel empfinden kann. Ein Nebeneffekt der Therapie ist, dass er die von ihm sonst so geliebte Beethoven-Musik nicht mehr hören kann, weil die aversiven Reize zufällig in Zusammenhang mit dieser Musik präsentiert wurden. Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis wird Alex selbst nun mehrmals Opfer von Gewalttaten. Er kann sich aufgrund seiner Konditionierung nicht mehr wehren. Ehemalige Opfer rächen sich an ihm, eines zwingt ihn sogar, Beethoven-Musik zu hören. Alex springt schließlich aus dem Fenster, überlebt aber. Sein Schicksal hat mittlerweile breite Aufmerksamkeit bei der Presse gefunden. Derselbe Minister, der Alex in das Trainingsprogramm zur Kriminalitätsbekämpfung aufgenommen hatte, wird nun angeklagt, an Alex unmenschliche Methoden durchgeführt zu haben. Aus opportunistischen Gründen wendet der Minister sich nun erneut Alex zu, der im Krankenhaus liegt. Er umsorgt ihn, füttert ihn und verlangt dafür Kooperation. Durch den Suizidversuch scheint sich Alex' Konditionierung gelockert zu haben. Bei projektiven Tests zeigt sich die Gewaltneigung wieder. Dies scheint nun aber niemanden mehr zu stören. Vor einer riesigen HiFi-Anlage genießt er im Krankenbett auch wieder Beethoven-Musik und Sex-Fantasien. Am Ende ist Alex grinsend unter den Blitzlichtern von Presseleuten mit einem strahlenden Minister an seiner Seite zu sehen, wie am Anfang des Films im close up shot.

In *CLOCKWORK ORANGE* ist die Gewalt nicht nur auf Seiten des Individuums, sondern auch auf Seiten der Gesellschaft zu sehen. Die Psychiatrie tritt ausschließlich als anpassende, gleichschaltende Institution auf (vgl. Wulff H.-J. 1995, S.107f.). Alex' Therapie findet in einem Orwellschen Ambiente statt. Unter der Aufsicht von WissenschaftlerInnen wird er auf einen Stuhl gefesselt, seine Augen werden mit Klammern offen gehalten, und es werden ihm Gewaltszenen auf einem Bildschirm vorgeführt. Zudem wird ihm ein Mittel injiziert, das Todesängste hervorruft. Unter dem Druck dieser Folter bricht er psychisch zusammen, er entwickelt eine Aversion gegen Gewalt. Der leitende Arzt erklärt dabei die Wirkungsweise der Therapie so: In Zusammenhang mit der Angst auslösenden Droge bewirke die Zwangswahrnehmung der Gewaltszenen bei Alex „die tiefsten Assoziationen zwischen seiner eigenen katastrophalen Umwelterfahrung und der Brutalität, die er hier sieht“. Vor dieser Therapie ist bei Alex keinerlei Anzeichen irgendeines Leidensdrucks feststellbar. An der Innenseite von Alex' Psyche zeigt der Film keinerlei Deformationen oder Problematik – auch keine Widersprüche. Solange er Täter und nicht Opfer ist, geht es ihm, ohne irgendeinen Hinweis auf innere Konflikte, gut. Der Gedanke an eine seelische Krankheit wird erst durch den Kontext der Therapie hergestellt. Zu Beginn dieser Therapie, als er ihr noch standhalten kann, äußert Alex dabei einen interessanten Gedanken, der sein Erleben von Wirklichkeit und damit auch die Subjekt-Konstruktion des Filmes verdeutlicht.

„Der erste Film war richtig gut - ein gekonnter Streifen wie aus Hollywood. Der Ton war richtig Horror-Show. Das Geschrei und Gejammere konnte man hören, als ob man dabei wäre - und gleichzeitig auch noch das Keuchen der Mahrschicks (Schläger, A.d.V.), die da jemanden toll-schockten. Und dann, stellt euch vor, fing auch schon unser lieber alter Freund, der rote, rote Vino zu fließen an - wie vom Fass, der gleiche auf der ganzen Welt, als würde er von einer einzigen Riesen-Firma überall hingeliefert. Es war hinreißend komisch, dass die Farben der wirklichen Welt erst wirklich echt aussehen, wenn man sie auf dem Screen sieht.“
(Alex)

Dieser „Screen“ ist konkret der Bildschirm, den er während der Therapie betrachten muss. In einem allgemeineren Sinne kann dieser „Screen“ auch als ein ästhetisch formalisiertes Außen verstanden werden, von dem her Alex' Subjektivität konstruiert ist. Alex' Gewalttätigkeit korrespondiert mit gesellschaftlicher Gewalt. Dabei wird das Thema der Gewalt so überspitzt inszeniert, dass – jenseits seiner Klinifizierung – der Begriff des Wahnsinns zwangsläufig mit ins Spiel kommt. Der Wahnsinn wird in *A CLOCKWORK ORANGE* zunächst in zwei unterschiedlichen Erscheinungsweisen eingeführt: individuell und gesellschaftlich. Auf Seiten der Gesellschaft wird das Bild einer entfremdeten sozialen Welt inszeniert. Gleich zu Beginn des Films ist beispielsweise die Corona-Milchbar, also ein öffentlicher Raum zu sehen, in dem vor dem Hintergrund psychedelischer Musik bizarre Puppen das Bild einer ästhetischen, aber toten Außenwelt induzieren. Auf Seiten des Individuums wird Alex als ein anarchistischer Rebell gegen eine leblose Welt dargestellt. Dieser anfänglich konstruierte Widerspruch zwischen Subjekt und Gesellschaft wird dann im Laufe des Films sukzessive aufgehoben. Die beim Anarchisten Alex verortete Gewalttätigkeit wechselt auf die Seite der Gesell-

schaft hinüber und wird schließlich am Ende des Films wieder auf Alex' Seite zurückgebracht, aber diesmal konform zur gesellschaftlichen Struktur. Die Frage nach Normalität und Abweichung kann nicht beantwortet werden, weil der Film keine entsprechenden Kriterien übrig lässt. Das heißt, der Wahnsinn markiert keine Grenze zwischen Normalität und Abweichung. Zwischen Alex' Wahnsinn und dem der Gesellschaft gibt es auch keinen vermittelten Zusammenhang – etwa durch Sozialisation oder ein Aufbegehren gegen Unterdrückungsmechanismen. Der Wahnsinn von Alex und der der Gesellschaft gleichen sich eher an, werden identisch. Alex „ist die ‚Wahrheit‘ dieses Systems“ – so der Filmwissenschaftler *Georg Seeßlen* (1999, S.207). Seeßlen folgend, zeigt *A CLOCKWORK ORANGE* eine „Schraube der Vergesellschaftung der Gewalt“ (ebd. S.204), die immer weiter gedreht wird:



Abb. 125: Corona-Milchbar

„Zuerst war Alex der anarchistische Gewalttäter, der die Gesellschaft ‚störte‘ [...]. Dann wurde er im gesellschaftlichen Auftrag umgepolt, zu einem Nicht-Gewalttäter, der freilich auch nicht mehr lebensfähig in dieser Welt war. Nach seiner ‚Rekonvaleszenz‘ ist Alex endgültig der Gewalttäter als Künstler geworden, der seine Gewalt nicht gegen die Gesellschaft, sondern für das Publikum inszeniert.“ (ebd.)

Das kritische Potenzial von *A CLOCKWORK ORANGE* wurde von FilmtheoretikerInnen auf unterschiedlichen Ebenen ausgelotet. Im Hinblick auf die Romanvorlage des katholischen Schriftstellers Anthony Burgess wurde *A CLOCKWORK ORANGE* beispielsweise als ein psychologischer, moralischer Appell verstanden:

„Burgess, a Catholic, clearly feels that our society will only grow more violent if we continue to deny the original nature of aggressive impulses within us.“ (Wagner 1975, S.311)

Der Film unterscheidet sich nun sicherlich von der Romanvorlage, da er sich weniger mit dem Phänomen der Aggression, sondern mehr mit dem der strukturellen, gesellschaftlichen Gewalt beschäftigt. Über die offensichtliche Kritik an den Sozialtechnologien der 60er und 70er Jahre hinaus verweist *A CLOCKWORK ORANGE* weiterhin auch auf die mediale Inszenierung von Gewalt. Am Ende des Films wird der Gewalttäter Alex öffentlich gefeiert. Als Star geht er an der Seite des Ministers aus dem Film. Der Feind der Gesellschaft ist zu ihrem Helden geworden. Damit bereitet *A CLOCKWORK ORANGE* die filmische Figur eines postmodernen Gewalttäters vor, wie sie 20 Jahre später in dem umstrittenen Kultfilm *NATURAL BORN KILLERS* zu sehen ist.

Reflexion kultureller Codes von Gewalt und Psychopathie

NATURAL BORN KILLERS

Während in *A CLOCKWORK ORANGE* die Kritik sich eher auf strukturelle Gewalt bezieht, wird in *NATURAL BORN KILLERS* ein Begriff medialer Gewalt in Szene gesetzt. Der Gewaltbegriff wird dabei ebenfalls auf einer medialen Ebene mit dem Krankheitsbegriff verbunden. Der Film handelt vom „amerikanischen Psychopathen“. Er wurde 1994 in den USA produziert, Regie führte Oliver Stone. *NATURAL BORN KILLERS* gilt nicht unbedingt als eines seiner Meisterwerke, aber wie kaum ein anderer von Stones Filmen wurde *NATURAL BORN KILLERS* kontrovers, breit und nachhaltig rezipiert. Im Zentrum der Rezeption steht dabei die Frage, ob *NATURAL BORN KILLERS* „gefährlich“ sei, ob der Film Gewalt verherrliche oder kritisiere.



Abb. 126

Das Thema der medialen Inszenierung von Gewalt behandelt der Film explizit. Es geht um ein mordendes Liebespaar und einen Fernsehreporter, der zum Komplizen und Opfer der GewalttäterInnen gleichermaßen wird. Formalästhetisch ist der Film ein Feuerwerk aus 3.000 Schnitten auf 120 Minuten Laufzeit, 60 Musiktiteln (vgl. Kühn 2002, S.19), unterschiedlichen Kameratechniken und wechselnden Soundeinstellungen. Inhaltlich montiert der Film verschiedene Elemente wie Handlungsabläufe, Filmzitate, Werbespots, Comicszenen, Nachrichtensendungen in harten, unmittelbaren Abfolgen aneinander. Der Film arbeitet mit „Hundertern von Schüssen auf das menschliche Aufnahmevermögen“ (ebd.), und deutet damit das Thema Gewalt bereits auf der formalen Ebene an. „The film is clearly a twisted, mind-bending journey into surreal“ (Boggs & Pollard 2003, S.170).

Im Vergleich mit der extremen formalen Komplexität ist *NATURAL BORN KILLERS* auf der Handlungsebene dagegen sehr einfach gehalten. Die jungen ProtagonistInnen Mickey (Woody Harrelson) und Mallory Knox (Juliette Lewis) reisen als Liebespaar und SerienmörderInnen durch die USA. Bevor sie festgenommen werden, haben sie 52 Leute umgebracht. Biographische Hintergründe dieser Taten werden stereotyp, aber auch genre-immanent verwendet: Mickey war im Heim, und Mallory wurde von ihrem Vater sexuell missbraucht. Mallorys Missbrauchsgeschichte wird dabei auf ungewöhnliche Weise erzählt – in Form einer Soap. Interessant ist daran, dass die Soap eines der am meisten konsumierten Alltagsmedien und damit eine sehr bedeutende Projektionsfläche von Normalitätsvorstellungen ist. Den ersten gemeinsamen Mord begehen Mickey und Mallory an deren Eltern – aus Rache für den Missbrauch. Danach morden sie im Genre eines Grunge Murder Movie (vgl. Seeßlen 1995, S.249-258) beliebig weiter.



Abb. 127

Der Grunge Murder Movie besteht aus einer Verbindung „von klassischen Thrillerelemente des Roadmovies, des film noirs, des juvenile outlaw movie und, manchmal, der Sozialsatire“ (ebd. S.251). Im Zentrum dieser Filme steht dabei häufig ein Liebespaar, „dessen Beziehung gleichsam durch die gemeinschaftlich begangenen Morde begründet wird“ (ebd.). Die ProtagonistInnen sind dabei in der Regel weiß und soziale Verlierer. Sie haben jeglichen gesellschaftlich etablierten Boden verloren, sind mittellos und gehören zum sogenannten „White Trash“ (vgl. Koether 1998). Nach frühen Grunge Murder Movies wie *GUN CRAZY* (USA 1949) oder *VOGELFREI* (USA 1949) verankerte der berühmte Roadmovie *BONNIE AND CLYDE* (USA 1967) dieses Bild eines durch materielle Not gesellschaftlich entgrenzten, mordenden weißen Liebespaares. Bezeichnenderweise spielt dieser Film in der US-amerikanischen Entstehungsphase des White Trash, in der Zeit der großen Wirtschaftskrise. Mit dem Film *KALIFORNIA* (USA 1992) wurde die Darstellerin von Mallory, Juliette Lewis, bereits zwei Jahre vor *NATURAL BORN KILLERS* zur „mörderischen white trash-Göre par excellence“ (ebd. S.253), und der Drehbuchautor von *NATURAL BORN KILLERS*, Quentin Tarantino, lieferte ein Jahr zuvor das Buch zu *TRUE ROMANCE* (USA 1993) – einem besonders harten Grunge Murder Movie, der ganz oben auf der schwarzen Liste der politisch rechten Anti-Hollywood-Kampagne landete. Zuvor lieferte David Lynch 1990 mit *WILD AT HEART* die postmoderne Mainstream-Variante des Grunge Murder Movie.

NATURAL BORN KILLERS baut also auf einem filmhistorisch bereits gefestigten Sockel auf. Seine Originalität gewinnt der Film durch zwei Momente: Zum einen dadurch, dass er die Reflexion des Genres durch eine radikalisierte Form betreibt. Der Film verwendet nicht nur Zitate seiner Vorgängerkfilme, sondern er besteht gewissermaßen aus diesen Zitaten. Zum anderen stellt er ein schon häufig verwendetes narratives Element des Grunge Murder Movie ins Zentrum: die immanente mediale Reflexion der exzessiven Gewalt. Bereits in den früheren Filmen gesellten sich zur Zweisamkeit des Liebespaares Journalisten und Reporter. In *NATURAL BORN KILLERS* findet die mediale Reflexion der Morde nun sogar in Echtzeit statt. Ein live berichtendes Fernsehteam heftet sich an die Fersen der ProtagonistInnen. Die Inszenierung ihrer romantisch-blutigen Fahrt als ein Medienereignis der Superlative ist das primäre Thema des Films. Mickey und Mallory werden schließlich wie Pop-Stars gefeiert und avancieren zum Kult-Liebespaar. In einem Fernsehinterview erklären drei Jugendliche:

„Ich liebe Mickey und Mallory, die sind so cool.“ [...] „Verstehen Sie uns nicht falsch, wir respektieren menschliches Leben und so. Aber wenn ich Massenmörder wäre, würde ich gerne wie Mickey und Mallory sein.“ (Jugendliche)

Der gemeinsame Höhenflug des Liebespaars wird zur Mitte des Filmes gestoppt. Sie werden gefasst und inhaftiert. Die Story geht im Gefängnis weiter. Auch dort morden Mickey und Mallory weiter: drei Mitgefangene, fünf Wärter und einen Psychiater. Der Fernsehreporter Wayne will mit Mickey dort ein Interview machen. Zuvor ist zu sehen, wie der Gefängnisdirektor und ein Psychiater ihre Standpunkte zu den beiden PsychopathInnen erklären. Die Figur des Psychiaters ist persiflierend: bedeutungsschwanger und inhaltsleer beantwortet er die Frage nach dem psychischen Zustand der beiden so: „Verückt – nein. Psychotisch – ja.“ Etwas genauer erklärt er dann jedoch, dass Mickey und Mallory „den Unterschied zwischen Gut und Böse“ genau kennen – „aber sie scheißen einfach darauf!“. Diese letzte Erklärung entspricht exakt der alten (vgl. Schneider 1923 oder Eysenck & Eysenck S.1978) und der zeitgenössischen populärwissenschaftlich wieder sehr anerkannten Definition des Psychopathenbegriffs (vgl. Hare 1999).

Der Gefängnisdirektor drückt sich als Repräsentant des juristischen Systems moralisch noch deutlicher als der Psychiater aus:



Abb. 128: im Gefängnis

„Wir haben hier drinnen eine Armee von Psychiatern - und die reden von Manie und Schizophrenie und Multiphrenie und Besessenheit - und das macht mich krank. [...] Mickey und Mallory sind kranke Arschlöcher. [...] Sie sind die verdrehtesten und verkommensten Scheißmörder, die ich jemals das Missvergnügen hatte, mir ansehen zu müssen. Und obendrein sind diese beiden beschissenen Schweine auch noch eine wandelnde Erinnerung daran, wie verrottet und abgefuckt unser System in Wirklichkeit ist.“ (Gefängnisdirektor)

„But no thanks to the psychopaths of this world. They combine a grievous disposition with a potential to wage considerable harm. May a plague of flesh-eating bacteria consume their innards, and may they age so rapidly that an anemic prune shall look gorgeous by comparison.“ (Wilson 1999, S.VII; der Autor von „The Psychopath in Film“ ist Mitglied der ‚Humanists of Utah‘; vgl. URL: www.humanists-ofutah.org)

Auch Mickey erklärt dann in dem Fernseh-Interview seine Ansicht zum Verhältnis von Gesellschaft und Gewalt:

„Das ist doch nur Mord, Mann. Alle Kreaturen Gottes tun das - auf die eine oder andere Art. Sieh dir doch nur mal den Wald an. Da tötet die eine Spezies die andere Spezies. Und unsere Spezies tötet alle anderen Spezies und den Wald gleich mit dazu. Das nennt man dann Industrie und nicht Mord.“ (Mickey)

Mallory drückt sich im Unterschied zu Mickey nicht öffentlich aus. Sie äußert sich autoaggressiv. In ihrer Zelle läuft sie immer wieder singend gegen die Türe. Alle Gefangenen des Gefängnisses verfolgen das Interview auf Bildschirmen. Neben gesellschaftstheoretischen Ausführungen erklärt Mickey auch sein ganz persönliches Verhältnis zur Gewalt:

„Man muss erst mal eine Schrotflinte in der Hand halten, dann wird einem alles klar. [...] Da habe ich meine wahre Bestimmung im Leben erkannt. [...] Scheiße Mann, ich bin einfach der geborene Killer.“ (Mickey)

Die Gefangenen sind von Mickeys Rede berührt. Auf einigen Gesichtern ist abzulesen, dass sie sich verstanden fühlen. Unmittelbar nach dem letzten Satz bricht eine Gefängnisrevolte aus. Mickey nutzt den Aufruhr, beschafft sich eine Waffe und befreit Mallory. An dieser Stelle kommt die Love Story von Mickey und Mallory zu ihrem definitiven medialen Höhepunkt. Nachdem Mallory einem sadistischen Beamten, der sie missbrauchen wollte, die Kehle durchschneidet, fällt sie Mickey um den Hals. Sie küssen sich. Der Reporter Wayne berichtet:

„Ladies und Gentleman, auf diesen Kuss haben sie ein Jahr lang gewartet. Sie tun etwas, von dem ihnen alle sagten, dass sie es nie, nie wieder tun würden. In diesem Moment sind sie beiden die einzigen Menschen auf dem ganzen Planeten.“ (Wayne)

In dieser Szene wird auch besonders deutlich, dass die Beziehung zwischen Mickey und Mallory rollenstereotyp erzählt ist. Mallory schlägt zwar Männer zusammen, aber in Beziehung zu Mickey ist sie durchgängig rollenkonform konstruiert. Mickey tritt z.B. aktiv an die Öffentlichkeit, während Mallory ausschließlich Objekt der Berichterstattung ist. Mickey befreit Mallory, und er führt die Gruppe des nachfolgenden Ausbruchs an.

Das Liebespaar flieht mit Wayne als Geisel aus dem Gefängnis. Der Reporter muss beim Verlassen des Gefängnisses Folgendes in die Kameras sprechen:

„Mein Name ist Wayne Gayle. Ich bin der Star des amerikanischen Psychopathen. Wir sind alle vor der Kamera - und zwar live.“ (Wayne)

Im Originaldrehbuch heißt es:

„... I'm the star of the American Maniacs, watched by forty million people every week! I'm a respected journalist [...]. If anybody puts me in danger, my network will sue the Los Angeles County Sheriffs Department. [...] The Network's law firm is Rowland, Davis, and Sinclair ...“ (Tarantino 1995, S.113)



Abb.129

Der Bericht über Mickeys und Mallorys Mordserie ist zu einer Art Doku-Soap mit dem Titel „der amerikanische Psychopath“ geworden. Wayne, der

Reporter, der diese Sendung geschaffen hat, ist nun zu ihrem Hauptdarsteller geworden – und seine Firma würde jeden verklagen, der diese Sendung vorzeitig zu beenden versucht. In Waynes Van fliehen die Drei in einen Wald. Wayne berichtet weiter in seine Kamera, um die Sendung rund abzuschließen:

„[...] und was für ein Schicksal, und sie haben es live gesehen - den amerikanischen Psychopathen.“ (Wayne)

Auch für Mickey und Mallory ist die Geschichte vom „amerikanischen Psychopathen“ nun vorbei. Doch ein letzter Schritt fehlt ihnen noch, bevor sie mit dem Morden, so wie sie es sich vorgenommen haben, aufhören können. Die Hauptfigur des „amerikanischen Psychopathen“ selbst muss noch abgeschafft werden: Wayne. Mickey erklärt dem Reporter, warum er und Mallory zuletzt nun auch ihn töten werden:

„Dich umzubringen und das, was du repräsentierst, ist eine Botschaft. Ich bin mir zwar nicht 100 Prozent sicher, was sie für eine Aussage hat, aber Du weißt ja, Dr. Frankenstein wurde von Frankenstein umgebracht.“ (Mickey)

Nach Waynes Hinrichtung ist das Liebespaar dann noch an die zehn Minuten im Nachspann als Familie mit Kindern auf einer Reise im Wohnmobil zu sehen.

NATURAL BORN KILLERS wurde und wird bis heute vehement kritisiert wie kaum ein anderer Gewaltfilm. Im Zentrum der Kritik steht dabei die Konstruktion der beiden MörderInnen als positive Identifikationsfiguren. In den Jahren nach Erscheinen des Filmes gab es mehrere Berichte von jugendlichen MörderInnen, die angaben, von NATURAL BORN KILLERS inspiriert gewesen zu sein (vgl. Wefing 1996). Ein verletztes Opfer verklagte schließlich den Regisseur Oliver Stone auf „Produkthaftung“. Da der Film unter dem Schutz der Meinungsfreiheit nicht anzufechten war, wurde NATURAL BORN KILLERS als ein fehlerhaftes Produkt bezeichnet. Der Film sei nicht Satire, wie vom „Hersteller“ Stone geplant, sondern Anstiftung zur Gewalt. Es handle sich um ein fehlerhaftes Produkt, wie beispielsweise „einen Toaster mit Kurzschluss“, der „nicht in der Hand des Kunden [...], sondern in seinem Gehirn“ explodiere (Wefing 1996).

Die Intention, mit NATURAL BORN KILLERS hinsichtlich des Themas Gewalt eine selbstreflexive Ebene der ZuschauerIn anzusprechen, erklärt der Autor des Drehbuches, Quentin Tarantino, so:

„Beim Schreiben von NATURAL BORN KILLERS war es nicht unbedingt meine Absicht, das Publikum mit Mickey und Mallory sympathisieren zu lassen. [...] Ich möchte, dass der Zuschauer sie aufregend findet, denn immer, wenn sie auftauchen, geht die Post ab, und es macht Spaß, ihnen zuzusehen. [...] Dann sieht man, wie sie Leute umbringen, [...] und ich hoffe, dass der Zuschauer sich davon distanzieren und sich sagen wird: ‚Moment mal, das ist jetzt aber gar nicht mehr witzig. Warum finde ich das nicht mehr lustig? Und, noch wichtiger, warum hatte ich vorhin am Anfang Spaß?‘“ (Tarantino zit. n. Fischer, Körte, Seeßlen 2000, S.131)

Der Film nimmt diesen von Tarantino intendierten Distanzierungseffekt allerdings weitgehend zurück. Im Unterschied zum Drehbuch sind Mickey und Mallory im Film nicht nur durchgeknallte GewalttäterInnen, die ihren Spaß suchen, sondern auch MoralistInnen. Am Ende wird der Fernsehmann Wayne als Repräsentant der bösen Medien gerichtet. Wayne sei es nur um „Einschaltquoten“, also ums Geld gegangen. Den ProtagonistInnen dagegen geht es um Liebe. „Nur die Liebe kann den Dämon besiegen“, verkündet Mickey im Interview. Diese platte Aussage des Filmes ist auch vom Regisseur explizit beabsichtigt. „Nur mit Liebe können wir die Gewalt bekämpfen – das ist die Botschaft“, erklärte Stone in einem Interview (In: Der Spiegel 38/1994, S.186).

Dem Medienwissenschaftler *Hans-Jürgen Wulff* folgend, stehe dem Film die durch die Kritik zugewiesene Prominenz „aufgrund seiner Werkeigenschaften gar nicht“ zu (Wulff, H.J. 1997). Auf der einen Seite nimmt sich der Film ein so komplexes Thema wie die kulturelle Repräsentation von Gewalt vor, arbeitet mit formalästhetisch ausgefeilten Effekten, und auf der anderen Seite spannt er eine wertkonservative Geschichte auf. Das Ideal der romantischen Liebe wird zelebriert, simple Dichotomien von Gut und Böse werden trotz des ganzen konstruktivistischen Feuerwerks aufrechterhalten. Eigentlich wäre es interessant, dass das Killerpaar nicht nur als hedonistisches Jugend-Vorbild gefeiert, sondern zum Schluss sogar zu Moralaposteln stilisiert wird. Der Abspann, in dem sie als Familie mit Kindern im Wohnmobil reisen, hätte subversives Potenzial: Gewalt-Psychopathen in einer positiven Elternrolle und in affirmativen Stereotypen der Institution Familie gibt es normalerweise nicht. Da prallen zwei bisher disparate Diskurse aufeinander. Doch in dem Film ist nichts zu erkennen, das Distanz zu seinen moralischen Thesen vermitteln würde. Das Problem in *NATURAL BORN KILLERS* ist so gesehen weniger die Ästhetisierung von Gewalt, als vielmehr deren Kontext einer ungebrochenen, wertkonservativen Narration.

Es bleibt die spezielle Frage nach Aufbau und Sinn der Krankheits-Konstruktion in *NATURAL BORN KILLERS*. Um den Begriff psychischer Krankheit ins Spiel zu bringen, genügen bereits kurze, genretypische Querverweise, und schon laufen die beiden ProtagonistInnen unter dem Titel „Psychopathen“. Der Gefängnisdirektor erklärt einem Polizisten, dass sie all die verhassten Gewaltverbrecher gerne für ein paar Stunden dem Einfluss der „Seelenklempner“ entzögen, um sie „für ein paar Stunden unter Kontrolle zu haben“ und sie dann ins „Lobotomielloch“, ins „Land des menschlichen Gemüses“, zu bringen. Während dieser Erklärung wird kurz Herman aus der bekannten Familienserie „The Monsters“ eingeblendet. Die Szene ist kurz, die Codes sind klar: Die Gewaltverbrecher werden durch den Begriff der Krankheit geschützt. Es sind Monster, die man nur dann adäquat hart bestrafen kann, wenn man die ExpertInnen psychischer Krankheit überlistet. Die Strafe Lobotomie stammt selbst wiederum aus dem psychiatrischen Instrumentarium. Damit ist innerhalb von Sekunden sogar noch der Widerspruch der Psychiatrie zwischen Kontrolle (Lobotomie, Monster) und Hilfe (Relativierung von Schuld und Strafe) angedeutet. *NATURAL BORN KILLERS* setzt die ZuschauerIn einer immensen Fülle an kulturellen Codes aus – bis hin zu den Eisbären der Cola-Werbung. Doch es genügen nur ganz wenige Hinweise, um den Begriff psychischer Krankheit soweit zu verankern, dass die Geschichte vom „amerikanischen Psychopathen“ erzählt werden kann. Dies zeigt, wie weitgehend der Krankheitsbegriff medial in den Diskurs der Ge-

walt eingeflochten ist. Er muss nur leicht angedeutet werden, um zu funktionieren. Schließlich wird die ganze Geschichte mit dem Titel „der amerikanische Psychopath“ überschrieben. Interessant ist dabei, dass der „amerikanische Psychopath“ keine Bezeichnung von Mickey oder Mallory ist, sondern der Titel einer Fernsehsendung. „Psychopath“ bezeichnet keine Personen, sondern eine Geschichte. Die Gewalttäter spielen dabei nicht einmal die Hauptrolle, sondern der Fernsehreporter Wayne. Er ist der „Star“ dieser Geschichte. Mickey und Mallory zwingen ihn, sich selbst so zu bezeichnen, und töten ihn aufgrund dieser Rolle kurze Zeit später. Der Film markiert den Begriff psychischer Krankheit damit in pointierter Weise als kulturelles Konstrukt – als einen Code der medialen Inszenierung von Gewalt. So gesehen ist der Wahnsinn „nicht alleine die Krankheit des Täters, er ist die ‚Sprache‘ zwischen Mördern und Gesellschaft“ (Seeblen 1995, S.239).

Wie kann nun der Begriff des Psychopathen in Zusammenhang mit dem Attribut „amerikanisch“ verstanden werden? Für einen in den USA spielenden Film kommt dadurch der Begriff der Normalität explizit und in einer sehr verallgemeinerten Form ins Spiel. Das heißt, der Psychopath gilt nahezu als das Normalste, was es gibt. Psychopathie ist nun aber gerade als eine Abweichung von Normalität bzw. Gesundheit definiert. Die Begriffe von Normalität und Abweichung werden in der Konstruktion „amerikanischer Psychopath“ an der Stelle ihres Widerspruchs also durch eine Antinomie zueinander ins Verhältnis gesetzt. Das Problem eines Widerspruchs zwischen Normalität und Abweichung kann dadurch prinzipiell nicht mehr bearbeitet werden. Das Thema von Normalität und Abweichung wird in *NATURAL BORN KILLERS* anhand des Krankheits- und Gewaltbegriffs aufgehoben – während es an anderer Stelle jedoch mit „Stonescher Holzhammermethode“ (Fischer & Körte & Seeblen 2000, S.131) wieder aufgetragen wird: Das Ideal romantischer Liebe besiegt das Böse, den Dämon bzw. die skrupellosen Medien. Am Ende machen Mickey und Mallory in diesem Sinne folgerichtig auch mit der Gewalt Schluss. Egal ob man eine PsychopathIn ist, Hauptsache man ist „amerikanisch“, weiß zu unterscheiden, was gut oder böse ist, und führt seine Sache konsequent zu Ende.

Das mit den Begriffen von psychischer Krankheit und Gewalt zusammenhängende Problem von Normalität und Abweichung wird in *NATURAL BORN KILLERS* soweit aufgehoben, dass keine diskursiven Widersprüche mehr zu erkennen sind. Die gesellschaftlichen Widersprüche medialisierter Gewalt und Krankheit selbst werden von Mickey und Mallory jedoch individuell und durchaus auf der Handlungsebene gelöst. Sie gehen als eindeutig positive Identifikationsfiguren aus dem Film. Diese Identifizierung mit den PsychopathInnen hat dabei aber nichts Verunsicherndes. Die Identifizierung funktioniert trotz Gewalt und Wahnsinn im Rahmen bürgerlicher, konservativer Wertvorstellungen. Eine denkbare reflexive Distanzierungsmöglichkeit zu dieser Verbindung zwischen wertkonservativen Inhalten und der Auflösung des diskursiven Widerspruchs von Normalität und Abweichung liefert der Film immanen nicht. Oliver Stones Film *NATURAL BORN KILLERS* ist eine mit bürgerlichen Moralvorstellungen angereicherte und gezähmte Variante von Tarantinos Konzept, die ZuschauerIn mit der Verbindung lustvollen Erlebens einer aufregenden Liebesgeschichte und abstoßenden Erlebens sinnloser Gewalt zu irritieren.

Der Krankheitsbegriff fällt in *NATURAL BORN KILLERS* mit dem medial etablierten Begriff sinnloser Gewalt zusammen und konvergiert in Form des

Doku-Soap-Titels „der amerikanische Psychopath“ zu einem paradoxen Normalitätsbegriff. In *A CLOCKWORK ORANGE* dient der Krankheitsbegriff dazu, über den Begriff der Institution Therapie die Gewalt neben ihrer individuellen Form auch als eine gesellschaftliche, strukturelle zu kritisieren. In beiden Filmen wird die psychische Störung der ProtagonistInnen weniger erklärt, sondern primär als Kennzeichen extremer Gewalt verwendet. Nicht das Innere der PsychopathInnen interessiert hier, sondern deren Äußeres in Form gewalttätigen Handelns. Während in *NATURAL BORN KILLERS* oder in *A CLOCKWORK ORANGE* der Blick auf die Oberfläche der Psyche gerichtet ist, dringt er in Filmen wie beispielsweise *DER TOTMACHER* in die Tiefe. Neben diesen zwei komplementären Gegenständen des filmischen Blickes – denen eines Innen und Außen der psychischen Störung – gibt es einen weiteren, dritten Gegenstand, von dem her der Begriff einer seelischen Krankheit aufgerollt werden kann: der Blick selbst – der des Psychopathen und der filmisch damit korrespondierende der ZuschauerIn. Der Psychopath taucht hier in einer Art Mega-Genre auf: im Voyeurfilm.

8.6 Psychopath und ZuschauerIn als Voyeure

Zum medialen Konstrukt des abnormen Blicks

Der Begriff des Voyeurfilms wird hier im Sinne des Filmsoziologen *Norman Denzin* verwendet. In einer zweifachen Hinsicht ist dabei der voyeuristische Blick Gegenstand der Untersuchung. Zum einen taucht der Blick in Gestalt voyeuristischer ProtagonistInnen auf. Zum anderen geht es um einen dadurch spezifisch vermittelten Blick der ZuschauerIn. Man denke hier nur an die in diesem Sinne viel zitierte Szene aus Hitchcocks *PSYCHO*, in der Norman Bates durch ein Loch in der Wand Marion Crane beim Entkleiden beobachtet, bevor er sie anschließend in 70 verschiedenen Einstellungen unter der Dusche erstechen wird.

„These films make voyeuristic looking a problematic activity, but they do so in a very specific way. [...] The cinematic apparatus of course turns the spectator into a voyeur who gazes at the screen. This gaze is focused in the voyeuristic gazing of the voyeur, so a voyeur watches a voyeur gaze.“ (Denzin 1995, S.3)

Denzin intendiert mit dem Begriff des Voyeurfilms weniger, ein Genre zu definieren, sondern er untersucht damit eine filmische Kategorie, die sich quer zu allen Genres finden lässt. Hinsichtlich des Effekts, dass der voyeuristische Blick der ProtagonistInnen den Blick der ZuschauerIn vermittelt, spricht Denzin von einem „reflexive-voyeur film“ (ebd. S.7) bzw. in abstrahierter Form von einem „reflexive-voyeuristic cinema“ (ebd. S.2), das im Foucaultschen Sinne gesellschaftliche Wissenspolitiken sowie einen allgemeinen Begriff postmoderner Subjektivität widerspiegelt.

„The voyeur [...] becomes a metaphor for the knowing eye who sees through the fabricated structures of truth that a society presents to itself. This is the cinematic version of Foucault’s gaze.“ (Denzin 1995, S.2)

„The postmodern person is a restless voyeur, a person who sits and gazes at the movie or TV screen. This is a looking culture, organized in terms of variety of gazes, or looks.“ (Denzin 1991a, S.9)

Anhand folgender semantischer und syntaktischer Elemente definiert Denzin nun den Voyeurfilm: Es geht um einen verbotenen Blick. Meist kommen technische Hilfsmittel des Blicks, wie beispielsweise das Loch in der Wand aus PSYCHO oder Kameras bzw. audiovisuelle Aufnahmegeräte vor. Die Filme benutzen visuelle Codes, die traditionelle Kompositionsprinzipien des narrativen Kinos verletzen, indem Ursache-Wirkungs-Verhältnisse durch visuelle Bedeutungen vermittelt werden. Die Narration ist durch eine untersuchende Struktur gekennzeichnet. Das heißt, die Handlung ist entlang der Aufdeckung verborgener Zusammenhänge aufgebaut (vgl. Denzin 1995, S.7f.). Unter Rekurs auf psychoanalytische, feministische Filmwissenschaftlerinnen wie Laura Mulvey oder Tessa de Lauretis beschreibt Denzin weiterhin, wie der Voyeurfilm patriarchale Verhältnisse repräsentiert (vgl. ebd. S.42). Der Blick sowie die untersuchende narrative Struktur spiegeln gesellschaftliche Machtverhältnisse wider, indem die ProtagonistInnen dominierende männliche und submissive weibliche Subjekte darstellen bzw. Geschlechterbeziehungen als Subjekt-Objekt-Verhältnisse aufgebaut werden. Der Blick wird als männlich inszeniert. Meistens sind die männlichen Protagonisten gewalttätig. Die Frauen werden als femme fatale und Objekt der Begierde, als Ehefrauen oder als „lange leidende Freundinnen“ (ebd. S.8) dargestellt. Seine Untersuchung des Voyeurfilms organisiert Denzin dabei um vier grundlegende Fragen (vgl. Denzin 1995, S.1):

- Wer hat das Recht, andere zu betrachten? Wie wird der Blick durch die Kategorien Gender, Race und Social Class reguliert?
- Was motiviert den Blick?
- Welche Konsequenzen hat der Blick?
- Welche gesellschaftliche Funktion hat der Blick?

Ein spezieller und im Voyeurfilm besonders häufig verwendeter Blick ist nun der abnorme – der Blick eines psychisch gestörten Protagonisten, eines Voyeurs „as a diseased, often paranoid, violent individual who violates the norms of everyday life“ (ebd. S.3). Es geht um den Blick des Psychopathen. Da es sich um einen von der Norm abweichenden Blick handelt, wird der voyeuristische Blick für die ZuschauerIn dabei zum besonders interessanten Gegens-

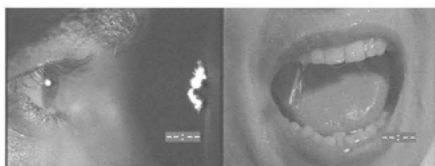


Abb. 130: PSYCHO



Abb. 131: PEEPING TOM



Abb. 132: DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER

tand, und damit wird auch der Blick der ZuschauerIn in besonderer Weise voyeuristisch. Der Wahnsinn des Psychopathen ist dabei der Preis (vgl. ebd. S.192f.) für den verbotenen voyeuristischen Blick sowie seine Ursache gleichermaßen. Auf der Handlungsebene des Films wird der voyeuristische Blick mit Wahnsinn konnotiert, und die ZuschauerIn wird, vermittelt durch den induzierten voyeuristischen Blick, ebenfalls an die Position abweichender Subjektivität gebracht. Damit stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten voyeuristische Psychopathen-Filme der ZuschauerIn bieten, um die Spannung zwischen voyeuristischem Genuss und dem Erleben abweichender Subjektivität regulieren zu können.

Ein wesentliches Mittel hierfür ist das der kognitiven und emotionalen Distanz. Diese wird möglich, wenn filmimmanent ein Gegenstand angeboten wird, der vom eigenen Selbst explizit unterschieden werden kann. Dazu eignet sich die Erzählung einer Biographie der ProtagonistInnen. An dieser Stelle können Vergleiche, aber eben auch Unterschiede zum eigenen Leben hergestellt werden. Über das Mittel des Blicks wird der Unterschied zwischen ZuschauerInnen und ProtagonistInnen identifikatorisch aufgehoben, durch das narrative Mittel der Biographie wird er wiederhergestellt. Unter diesem Blickwinkel untersucht Norman Denzin einen prominenten Psychopathen-Film der 80er Jahre: *BLUE VELVET*. Regie führte David Lynch. Der Film wurde 1986 in den USA produziert, und er galt als der am meisten besprochene Film dieses Jahres (vgl. Denzin 1991a, S.74, 81).

Zur wertkonservativen Verwendung des abnormen Blicks

BLUE VELVET

Mit *BLUE VELVET* wurde der Regisseur David Lynch auf breiter Ebene als Vertreter des postmodernen Films etabliert. Seine Filme (vgl. auch *WILD AT HEART*, 1990; *LOST HIGHWAY*, 1996; *MULHOLLAND DRIVE*, 1999) sind bekannt dafür, das Stilmittel narrativer Kohäsion zu unterlaufen, spektakuläre audiovisuelle Effekte zu verwenden und die ZuschauerIn mit realistischen Gewaltdarstellungen zu verunsichern. Ein zentrales Thema ist dabei „die Frage nach der Beziehung zwischen dem ‚Normalen‘ und dem ‚Kranken‘ als voneinander geschiedene Zustände der menschlichen Existenz“ (Seeßlen 2000, S.9) (vgl. auch Langer 1998).

In *BLUE VELVET* „ist jeder auf seine Weise verrückt, und ebenso gut könnte man sagen, es sei hier völlig normal, verrückt zu sein. Die Fassade verhüllt nicht mehr, wie in der klassischen Enttarnungsgeschichte, den Wahn, sie ist bereits ‚Sprache‘ des neurotischen Systems.“ (Seeßlen 2000, S.9)

Zum Plot: Der junge Student Jeffrey lebt in einer US-amerikanischen Provinz-Kleinstadt der 50er Jahre. Es ist seine Heimatstadt, seine Familie ist mit dem Polizeichef befreundet. Jeffrey ist mit Sandy verlobt, beide sind traditionell sozialisiert. Eines Morgens findet Jeffrey ein abgeschnittenes Ohr. Er meldet seinen Fund der Polizei, aber das abgeschnittene Ohr lässt ihn nicht mehr los. Er forscht auf eigene Faust nach, involviert dabei zunehmend Sandy und lernt Dorothy (Isabella Rosselini) kennen. Dorothy befindet sich in einer sadomasochistischen Beziehung mit dem Psychopathen Frank (Dennis Hopper), der ihren Mann und ihr Kind gefangen hält. Frank ist absolut ge-

walttätig und sozial entgrenzt. Sein einziger Halt ist ein Fetisch: blauer Samt, den Dorothy immer wieder als Sängerin in einer Bar tragen muss. Zwischen Dorothy und Jeffrey entwickelt sich ebenfalls ein sadomasochistisches Verhältnis, aber mit unklaren Rollen. Schließlich wird auch Jeffrey Opfer von Franks Sadismus. Doch Jeffrey behauptet sich gegen Frank und erschießt ihn am Ende. Nach dem Showdown findet Jeffrey auch wieder in seine durch das Verhältnis mit Dorothy gefährdete Beziehung zu Sandy zurück. In Bildern durchgängiger familiärer Idylle schließen sie den Film mit den Worten: „Ist doch eine seltsame Welt“, während sie durchs Küchenfenster ein Rotkehlchen beobachten, das einen Käfer frisst.



Abb. 133: BLUE VELVET

wischen Jeffrey, Dorothy und Frank erklärt der Filmsoziologe *Scott Lash*, dass BLUE VELVET eine „instability of the subjectivity“ (Lash 1988, S.330) thematisiere. *Norman Denzin* bezeichnet BLUE VELVET als einen „quintessential postmodern film“ (Denzin 1991a, S.65). Interessant sei zunächst, dass BLUE VELVET diametral verschieden rezipiert werde. Einerseits gelte er als „high cinematic art“, andererseits als „trash“, Pornographie und „one of the sickest“ (vgl. ebd. S.71f.). Jenseits von Empörung und entgegen dem breiten Lob, der Film sei eine Aufklärung über das Irrationale im Menschen und die Brüchigkeit kleinbürgerlicher Fassaden (vgl. Preston 1986, S.172), kommt Denzin jedoch zu dem Schluss, dass BLUE VELVET ein reaktionärer, ein im Wesentlichen ungebrochen wertkonservativer Film sei. Legt man Denzins grundlegende Untersuchungskategorien an, zeigen sich folgende Merkmale:

1. Jeffrey, Dorothy und Frank haben alle das Recht, einander zu betrachten. Sie sind in ein wechselseitiges voyeuristisches Verhältnis verflochten. Die Kategorien Race, Gender und Social Class werden folgendermaßen reguliert: Es gibt nur weiße ProtagonistInnen, es handelt sich aber um keinen „White-Trash-Film“. Die Rahmenhandlung des Films spielt im kleinbürgerlichen Mi-

Die ProtagonistInnen Jeffrey, Frank und Dorothy sind in ein verschränktes sadomasochistisches Verhältnis involviert. Beispielsweise beobachtet Jeffrey Dorothy das erste Mal durch ein Loch aus dem Inneren eines Schrankes, nachdem er heimlich in ihre Wohnung eingedrungen ist. Dorothy ertappt ihn und zwingt ihn im Gegenzug, sich zu entkleiden, sie zu berühren und später auch, sie zu schlagen. Frank entführt Jeffrey und küsst ihn gewaltsam, bevor seine Gefährten ihn zusammenschlagen. Zuvor sagt er noch zu seinem Opfer: „Du bist wie ich“. Gegen Ende des Filmes tötet Jeffrey dann schließlich Frank. Hinsichtlich der sadomasochistisch komplementären Beziehungskonstruktion zwischen

lieu. Dorothy und Frank sind soziale Außenseiter, die in Jeffreys heile Welt hereinbrechen. Die Verunsicherung, die von ihnen ausgeht, wird aber überwunden. Jeffrey tötet Frank und befreit sich damit auch aus der sadomasochistischen Beziehung zu Dorothy. Zum Schluss ist er wieder mit Sandy vereint, und Dorothy spielt keine Rolle mehr. Die Beziehung zwischen Sandy und Jeffrey ist geschlechtsstereotyp: Der Mann überwindet die Gefahren von außen, die Frau tritt an seine Seite. Der Film konvergiert im Bild der heilen traditionellen Familie.

2. Der Blick der ProtagonistInnen ist unterschiedlich motiviert. Jeffreys Blick ist neugierig und begehrend. Dorothys Blick ist unterdrückt. Unter Bedrohung ihres Lebens verbietet ihr Frank, ihn anzuschauen. Nur einmal tritt sie in die Subjektposition des Blicks, als sie Jeffrey zwingt, sich zu entkleiden. Dabei wehrt sie sich gegen die Zumutung, die er ihr zuvor durch sein heimliches Beobachten zugefügt hat. Danach nimmt sie auch Jeffrey gegenüber eine submissive Position ein. Franks Blick ist gewalttätig und am deutlichsten psychologisch sowie pathologisch konstruiert. Sein Begehren ist eindeutig primärprozesshaft motiviert: „Mami, Mami! Baby wants to fuck!“ oder „Baby will sie [ihre Brüste, A.d.V.] haben zum Drücken“, fordert er mehrmals von Dorothy. Immer wenn er in den Zustand sexueller und aggressiver Erregung kommt, beatmet er sich selbst durch eine Sauerstoffmaske. Interessant ist, dass sein Blick dabei auch auf etablierte kulturelle Codes gerichtet ist. Er liebt den blauen Samt, der von Dorothy im Stile einer 50er-Jahre-Schnulze in einer Bar, also an einem öffentlichen Ort, besungen wird. Frank liebt Mainstream-Songs und Rock'n Roll. Ergriffen lauscht er dieser Musik wie einer Hymne. Gleichzeitig trägt er denselben Namen wie der Mörder des Präsidenten Lincoln (Frank Booth). Frank ist außerhalb der Normalität positioniert. Gleichzeitig ersehnt er Normalität, und nur durch den Konsum ihrer ästhetischen Symbole kann er an ihr teilhaben.

3./4. Franks Blick vermittelt primärprozesshaften Voyeurismus mit der Sehnsucht nach den ästhetischen Symbolen der Normalität. Sein Blick wird eindeutig als gewalttätig, obsessiv und krank dargestellt. Dorothys Blick ist Franks und schließlich auch Jeffreys Blick untergeordnet: Der Blick ist im Wesentlichen männlich. Franks Blick bedroht die soziale Ordnung. Jeffreys Blick ist untersuchend und aufklärend, er führt ihn zunächst aus der sozialen Ordnung heraus, um diese durch das gewonnene Wissen über die Grenzen der sozialen Ordnung auf neuem Niveau wiederherzustellen.

Angeichts der offensichtlichen Übertreibung kleinbürgerlicher Wertmaßstäbe bei gleichzeitiger Darstellung psychischer Abgründe und spektakulärer audiovisueller Effekte liegt die Interpretationsmöglichkeit nahe, dass es sich um einen kritisch-reflexiven Film handeln könnte. Auf diese Weise wurde BLUE VELVET vom Fachpublikum überwiegend positiv aufgenommen. Der Auffassung, dass der Film kritisch verstanden werden könne, widerspricht Denzin nun deutlich. Die plakativ dargestellten konservativen Werte von kleinbürgerlicher Familie und einem „prä-postmodernen Geschlechterverhältnis“ (ebd. S.68) würden durch die drastische Verbindung mit Voyeurismus, Sadomasochismus, Gewalt sowie durch die formalästhetische Verletzung des modernen Kinos zwar parodiert, aber in ihrer Gültigkeit trotzdem bestätigt. Die affirmative Wirkung erreiche der Film über einen nostalgischen

Effekt (ebd.). Die Handlung spielt in der Vergangenheit, in welcher die traditionellen Werte verortet werden. Die Machart des Films ist neu, postmodern, dekonstruktivistisch – gegenwärtig. Durch diesen Widerspruch der Zeitebenen hinsichtlich Inhalt und Form wird die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufgelöst. Ebenfalls werden die Widersprüche zwischen entgrenzter Sexualität, Aggression, Macht und bürgerlicher Ideologie, traditioneller Familie sowie Geschlechterstereotypen aufgelöst – ohne dass dadurch ein Blick auf deren zugrunde liegendes gesellschaftliches Konstruktionsprinzip geworfen werden könnte. Diese Auflösung gesellschaftlicher Widersprüche, ohne sie innerhalb einer kritischen Perspektive zu vermitteln, erreicht BLUE VELVET durch ein spezifisches Stilmittel des postmodernen Kinos: das der doppelten Codierung (vgl. Seeßlen 2002).

Dieser „scheinbar einfache Trick [...] besteht in der Spiegelung einer Aussage in den Zeichen vorhandener Sinnsysteme. Eine einfache Aussage (sagen wir: zwei Menschen lieben einander) wird vermittelt durch das Spiel zweier Menschen mit Rollen von Liebenden, wie man sie kennt. In diesem Spiel steckt beides, die ‚reine‘, archaische Aussage [...] und die kritische Reflexion der verwendeten Zeichen für diese Aussage [...]. Eine Szene wird doppelt codiert, indem sie als Aussage und als Untersuchung der Sprache dieser Aussage aufgenommen werden kann.“ (Seeßlen 2002, S.219f.)

Diese doppelte Codierung ermöglicht in der ersten Codierung den Genuss des spektakulären voyeuristischen Blicks „und in der zweiten Codierung die Illusion vollständiger intellektueller Kontrolle darüber. [...] verstörende Bilder und beruhigende Distanzierung in ein und demselben Konstrukt“ (ebd.). BLUE VELVET bringe, Norman Denzin folgend, die ZuschauerInnen in ein Erleben „permanenter Gegenwart“:

„... for in them they can have their sex, their myths, their violence, and their politics, all at the same time. These, then, are dangerous texts. Politically barren, they reproduce the very cultural conditions they seek to criticize.“ (Denzin 1991a, S.79, 80)

Vermittelt über den Blick des gesunden und im Prinzip hochanständigen Jeffrey gelangt die ZuschauerIn in identifikatorische Nähe zum Psychopathen. Eine Biographie des Psychopathen Frank muss zur Distanzierung gar nicht als Gegenstand in den Film gelegt werden. Es ist Jeffreys Subjektposition, die den Halt vermittelt. Die Unsicherheit darüber, dass Jeffrey komplementär zum Psychopathen den voyeuristischen Blick entwickelt, wird aufgehoben, indem Jeffrey erfolgreich für seine Normal-Biographie kämpft – und den voyeuristischen Blick damit überwindet. Der Psychopath, der als Gewalttäter auftritt und gleichzeitig die kulturellen Codes der Normalität sehnsüchtig verehrt, wird ins gesellschaftliche Außen verlagert. Frank hat keine Biographie, und seine Krankheit wird ausschließlich von ihrer Oberfläche her konstruiert.

Zur Verwendung sozialer Dimensionen des abnormen Blicks

PEEPING TOM/THE CELL/ONE HOUR PHOTO

Ein Vorläufer von BLUE VELVET und der wohl meistzitierte Ur-Film des voyeuristischen Psychopathen-Films ermöglicht der ZuschauerIn einen anderen Zugang zum kranken Gewalttäter: PEEPING TOM (England 1959). Hier wird die mörderische Obsession des Protagonisten als eine Tragödie für den Protagonisten selbst erklärt. Seine Biographie wird zum Schlüssel seiner Psychopathie.

Es geht um die Lebensgeschichte des Fotografen Mark. Als Kind wurde er durchgängig von seinem Vater seelisch missbraucht. Der Vater versetzte seinen Sohn unzählige Male in Angstzustände, beispielsweise indem er ihn nachts weckte und eine Eidechse auf seine Bettdecke legte, um ihn dann zu filmen. Der Vater, ein Biologe, wollte damit die Reaktionen des Nervensystems auf Angst erforschen. Mark war also Opfer von sadistischen, voyeuristischen Übergriffen. Sogar als Marks Mutter starb, wurde er am Totenbett gefilmt. Es gab keine Möglichkeit der Trauer. Stattdessen schenkte ihm der Vater eine eigene Kamera. Damit konnte Mark im Rahmen seiner traumatischen Beziehungserfahrungen von der Objekt- zur Subjektposition wechseln. Der ZuschauerIn werden diese biographischen Hintergründe durch Rückblenden erzählt. Der als Einzelgänger lebende Mark zeigt seiner Nachbarin Helen, zu der er zunehmendes Vertrauen entwickelt, die Filmaufnahmen seines Vaters. Er streichelt dabei eine seiner Kameras. Helen ist erschüttert und hat Mitleid mit Mark. Dieser bleibt jedoch unberührt. Die ZuschauerIn kennt bereits aus dem Vorspann seinen Weg, mit der seelischen Deformation zurechtzukommen. Er ermordet Prostituierte auf bizarre und für den Voyeurfilm besondere kennzeichnende Weise: Er filmt die Opfer mit seiner Kamera und geht dabei immer näher an sie heran, bis er sie mit einem in das Stativ der Kamera eingebauten, ausfahrbaren Dolch ersticht. Kurz vor deren Tod nimmt er die angstüberfluteten Opfer im Close up Shot auf. Die Beziehung zwischen Mark und Helen nimmt einen dramatischen Verlauf. Helen entdeckt die Mordaufnahmen und stellt Mark zur Rede. Auch die Polizei ist ihm auf die Spur gekommen. Am Schluss bringt sich Mark mit seinem Todesapparat selbst um. Der Film schließt mit den Worten eines Jungen aus dem Off: „Good night, Daddy. Hold my hand.“

PEEPING TOM war ein Skandal. Der Film wurde nach seinem Erscheinen von der Filmkritik durchgängig abgelehnt. Am pointiertesten brachte dies der Filmkritiker Derek Hill damals in der London Tribune zum Ausdruck:

„The only really satisfactory way to dispose of Peeping Tom would be to shovel it up and flush it swiftly down the sewer. Even then the stench would remain.“ (Hill zit. n. McCarty 1993, S.193)



Abb. 134: PEEPING TOM

Hills häufig zitierter Vorschlag, PEEPING TOM die Toilette hinunterzuspülen, wird heutzutage als Zeichen seiner cineastischen Sprengkraft gewertet. Nachdem der Film über viele Jahre die Karriere des Regisseurs Michael Powell und auch des Hauptdarstellers Karl-Heinz Böhm beschädigte, brachte Martin Scorsese PEEPING TOM 1979 in seiner Originalversion neu heraus. Seitdem gilt PEEPING TOM als Kultfilm. In der Zwischenzeit hatte sich das Publikum an gewalttätige Film-Psychopathen gewöhnt. Gegenüber A CLOCKWORK ORANGE (1970), THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (1974) oder HALLOWEEN (1978) ist PEEPING TOM, was die Gewaltdarstellungen betrifft, noch harmlos. Hinsichtlich dem kulturellen, gesellschaftlichen Umgang mit dem Thema der Sexualität oder gar der sexuellen Perversion liegen zwischen 1959 und 1979 Welten. Da inhaltlich 1979 also kein öffentlicher Anstoß mehr an PEEPING TOM notwendig war, konnte der Film hinsichtlich seiner innovativen Bearbeitung des Voyeurthemas beachtet werden. Berühmte Filme wie Polanskis REPULSION (England 1964) oder Scorseses TAXI DRIVER (USA 1975) waren stark von PEEPING TOM beeinflusst. Die Filmemacher lernten von PEEPING TOM, wie der Wahnsinn bzw. die Subjektivität der ProtagonistInnen über eine voyeuristische ZuschauerInnenperspektive inszeniert werden kann.

Warum wurde PEEPING TOM 1959 so einstimmig und vehement abgelehnt? PEEPING TOM erschien schließlich nur wenige Monate vor PSYCHO. Was unterscheidet den Film von Hitchcocks gefeiertem Meisterwerk? Die ästhetische Leistung war nicht geringer, das zeigt der verspätete Erfolg unter renommierten Fachleuten. Doch PEEPING TOM überschreitet eine Grenze, die PSYCHO nur angetastet hat. Powells Film führt die ZuschauerIn nicht nur formal, sondern auch inhaltlich in eine radikale voyeuristische Perspektive. Während Norman Bates' Voyeurismus nur Teil seiner Psychopathie ist, macht Marks Voyeurismus den Kern seiner Obsession aus. Dabei wird er nicht wie Norman Bates als gesplante Persönlichkeit, sondern als kohärenter Charakter dargestellt. Das voyeuristische Bedürfnis dominiert seine ganze Subjektivität, und es wird zum zentralen Motiv des Tötens. Im Unterschied zu PSYCHO geht es hier nicht um heimliches Verlangen, sondern um das Erleben von Macht. Norman Bates tötet, um sein Begehren in Schach zu halten, um es ungeschehen zu machen. Mark tötet, um Befriedigung zu erlangen. Das ist harter Stoff für eine Zeit, in der es überhaupt noch anstößig war, Sexualität offen zu thematisieren. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen PSYCHO und PEEPING TOM liegt in der Erzählung des Wahnsinns – in der Erklärung der psychischen Krankheit des Protagonisten. In PEEPING TOM kann die ZuschauerIn selbst Einblick in die Seele des Mörders nehmen. Die Geschichte der psychischen Deformation ist über Filmaufnahmen dokumentiert – und der Psychopath erzählt seine Geschichte selbst. In PSYCHO ist es der Experte Dr. Richmond, der die Genese der psychischen Krankheit fachlich erklärt. In PEEPING TOM gibt es keine PsychologInnen und auch kein klinisches Begriffsinstrumentarium. Die psychische Störung und das Mordmotiv werden ohne Klinifizierung unmittelbar über die Erzählung des Protagonisten transparent. Damit ist die Distanzierung vom Täter schwieriger. Sein Handeln wird durch Einfühlung vorstellbar. Und da es noch keine kulturellen Codes des voyeuristisch und sexuell motivierten Psychopathen gab, war auch keine Distanzierung über filmhistorische Reflexion möglich. PEEPING TOM ging gewissermaßen so sehr unter die Haut, dass Distanz nur über eine pauschale Ablehnung des Films möglich war.

Im Nachhinein ist PEEPING TOM mittlerweile der vielleicht prominenteste Vorläuferfilm des Voyeurfilms, der folgende spezifische Inhalte verbindet: Kameratechniken, voyeuristische Perspektive, psychische Störung, zwischenmenschliche Beziehungsprobleme, Fantasien, Wünsche und Handlungsoptionen. Diese Merkmale werden als Kennzeichen des Psychopathen-Genres mittlerweile auch im Blockbuster-Film verwendet.

In *THE CELL* (USA 2000, Regie: Tarsem Singh) ist Jennifer Lopez zu sehen, wie sie als FBI-Psychologin Catherine direkt ins Gehirn des Psychopathen Carl vordringt. Wie in einem Science Fiction kann sie sich über eine neuronale Leitung in das Nervensystem von Carl einloggen. Carl liegt im Koma und sein letztes Opfer ist noch in seinem Hinrichtungskeller gefangen. Nur er kann dem FBI einen Hinweis geben, wo sich der Ort befindet. Die Zeit drängt. Catherine verschmilzt bis an den Rand ihrer Identität physisch und psychisch mit Carl. Sie lernt ihn kennen, meistens als Kind. Sie sieht und erlebt die seelischen Misshandlungen seiner Kindheit. Sie versucht das Kind zu trösten und zu bändigen. Schließlich erhält sie nach hartem Ringen einen brauchbaren Hinweis. Das Opfer kann vom FBI befreit werden. Die Geschichte ist hier jedoch noch nicht zu Ende. Catherine reist nochmal in Carls Gehirn, um das gequälte Kind zu befreien. Das gelingt ihr nicht, stattdessen wird der Psychopath durch sie erlöst – mittels Euthanasie. Catherine ertränkt das Kind im Rahmen einer romantisch-spirituellen Inszenierung in einem Teich – zärtlich vor ihrem Schoß, das Wasser mit Blüten geschmückt. Der Psychopath Carl stirbt dadurch aus einer Art von neuronaler Überlastung auch real.



Abb. 135: *THE CELL*

Der Code ‚Handlungsoption des Psychopathen‘ wird hier im Mainstream-Kino erstmals mit dem Begriff der Euthanasie verbunden. Das zeigt, wie sensibel das Genre für politische Diskurse im Allgemeinen ist, und wo es speziell an faschistoide Diskurse anknüpfen kann. Der Begriff der Euthanasie bedient das faschistoide Merkmal einer affirmativen Darstellung von Hinrichtung. Weitere faschistoide Merkmale des Psychopathen-Films sind die Konstruktion eines gesellschaftlichen Außenfeindes und die Legitimation maximaler staatlicher Überwachung. Diese Merkmale werden in *THE CELL* alle abgehandelt und ungebrochen inszeniert, um ein audiovisuell sehr aufwendiges und mit Thrillerelementen angereichertes Kinoerlebnis zu produzieren. Die anderen Merkmale des voyeuristischen Psychopathen-Films werden ebenfalls alle durchgearbeitet. Die voyeuristische Perspektive wird auf mehreren Ebenen eingenommen: Der Psychopath nimmt den Todeskampf seiner Opfer mit der Videokamera auf, Jennifer Lopez als stylisch gekleideter Blickfang, die Darstellung der Opfer im Videoformat, die Reise ins Gehirn und die Tiefen der Seele. Die psychische Störung des Psychopathen wird schnell erklärt. Er hängt sich selbst an Piercings im Rücken auf. Er ist ein Serienkiller, und diese Figur ist Genre-immanent mit dem Begriff der psychischen Störung verbunden. Er ist Einzelgänger, sozialer Außenseiter und damit in einfacher, schlüssiger Weise als beziehungsgestört dargestellt. Seine

Fantasien sind bizarr und gewalttätig. Seine Wünsche sind psychologisch ergründbar, sie sind kindlich. Seine Handlungsoption ist der fremdbestimmte Tod.

So wie in fast allen Psychopathen-Filmen spielt in *THE CELL* die Darstellung von Gewalt eine wichtige Rolle. Sie wird dabei formalästhetisch in zwei diametral entgegengesetzten Weisen inszeniert: Die Reise durch die Seele des Mörders führt in eine surreale Traumwelt, in eine formalästhetisch sehr ansprechend komponierte Märchenwelt. Die Darstellung der Qualen des Opfers ist hyperrealistisch. Zu sehen ist eine Frau, die in einer Glaszelle gefangen ist. Die Zelle wird langsam geflutet, und die Frau droht wie die früheren Opfer zu ertrinken. Der Raum ist kalt und hell ausgeleuchtet. Ebenso wie die Videokamera vor der Zelle kann die ZuschauerIn hautnah, schonungslos das Leiden des Opfers betrachten. Die Bilder zeigen Folterszenen. Sie sind kaum auszuhalten – weil es filmimmanent keinerlei adäquaten Kontext gibt, der diese realistische Darstellung begründen würde. Diese harte Darstellung der Gewalt widerspricht der eingängigen Inszenierung einer märchenhaften Reise ins Innere des Täters, welche das zentrale Thema des Films darstellt. Die Bilder der Gewalt schockieren, ohne dass dieses Schockerleben in einen übergeordneten reflexiven Zusammenhang gebracht werden kann. Die einzige klar bestimmbare Funktion der Gewaltdarstellung – neben der, dass sie ein Genre-Merkmal darstellt – ist, dass damit die Ermordung des Täters emotional als legitim erlebbar wird. Die Idee, Jennifer Lopez als Profilerin direkt ins Gehirn des Mörders zu befördern, beinhaltet einiges an Potenzial, das Problem von Identifizierung und Abgrenzung gegenüber dem Psychopathen zu bearbeiten. Doch das einzige Abgrenzungsproblem besteht in *THE CELL* darin, dass die Protagonistin Gefahr läuft, an einem zentralnervösen Overload Schaden zu nehmen. Deshalb wird stets gezeigt, wie sie sich zwischen den Sitzungen immer gut entspannen muss und wie ein TechnikerInnen-Team Catherines Nervenströme während der Sitzungen genauestens überwacht. Die Gespräche mit einem Polizeibeamten, der das Böse in den Psychopathen nur zu gut kennt, sorgen weiterhin dafür, dass sich Catherines Mitleid mit dem Mörder in Grenzen hält.

Die Begriffe von Normalität und Abweichung sind in *THE CELL* denkbar einfach ins Verhältnis gesetzt. Wie im Märchen gibt es Gut und Böse. Die Figur des Psychopathen ist zwar ambivalent konstruiert, aber die Lösung dieser Ambivalenz ist einfach. Das Kind im Psychopathen ist unschuldig. Es ist selbst Opfer von seelischem Missbrauch und leidet. Seine erlebte Ohnmacht kann es nur durch sadistische Gewalt vorübergehend überwinden. Dadurch wird es zum bösen Psychopathen. Doch das in der kranken Seele gefangene gute Kind kann durch die Hinrichtung des Psychopathen erlöst werden. Das Böse kann und muss vernichtet werden – auch wenn es mit einem unschuldigen Kind verbunden ist.

Im Unterschied zu dieser dichotomen Trennung von Gut und Böse und der faschistoiden Aussage, dass das Böse mit allen Mitteln gesellschaftlicher Macht vernichtet werden muss, kommt der Blockbuster-Film *ONE HOUR PHOTO* (USA 2002, Regie und Buch: Mark Romanek) zu einem ganz anderen Bild von Normalität und Abweichung. Keines der oben genannten Merkmale, durch die der Psychopathen-Film mit faschistoiden Diskursen anschlussfähig ist, kommt hier vor. Der Psychopath wird nicht und soll nicht hingerichtet werden – zumal er gar keinen Mord begangen hat. Er ist ein ganz normaler Bürger. Die Jagd auf ihn ist wenig spektakulär. Die Mittel staatlicher Über-

wachung werden nur sehr zurückhaltend verwendet. Weiterhin kommt der Film nahezu ohne Gewaltdarstellungen aus. ONE HOUR PHOTO bringt eine neue Art des Psychopathen auf die Leinwand: gewissermaßen einen Anti-Psychopathen.



Abb. 136: ONE HOUR PHOTO

Zum Plot: Sy Parrish (Robin Williams) ist seit 20 Jahren Fotoentwickler in einem Supermarkt. Heimlich sammelt er dabei Kopien von Familienfotos, um sich in der Vorstellung als Teil dieser Familien zu erleben. Er führt ein unauffälliges Leben und ist auch ansonsten bis auf seine lebhafteste Fantasie psychisch unauffällig. Er ist alleinstehend und einsam. Die Familie Yorkin hat es ihm besonders angetan – Sy findet heraus, dass der Familienvater eine Affäre hat. Gleichzeitig wird ihm sein Job gekündigt, als sein Chef die Fehlzahl der Kopien bemerkt hat. Sys Welt gerät aus den Fugen, und er fängt an, auffällig zu werden. Der Chef entdeckt bei Sys Sachen eines seiner eigenen Familienfotos. Er schöpft Verdacht, dass es sich bei Sy um einen Pädophilen handeln könnte, und schaltet die Polizei ein. Die entdeckt in Sys Wohnung eine ganze Wand, die mit Familienfotos tapeziert ist. Die Verfolgung beginnt. Gleichzeitig dringt Sy in das Hotelzimmer ein, das Mr. Yorkin und seine Geliebte für ein Treffen angemietet haben. Sy ist empört über Mr. Yorkins Verrat an seiner Familie. Er zwingt das Liebespaar mit einem Messer zum Sex, um sie dabei zu fotografieren: Er will sie demütigen. In dem Moment kommt die Polizei und Sy wird verhört. Der Verdacht auf Kindesmissbrauch wird entkräftet. Sy kann seine Motive glaubhaft machen. Der Film endet mit seiner Fantasie, auf einem Foto gemeinsam mit der Familie Yorkin abgebildet zu sein.

Sy verkörpert die Figur eines Anti-Psychopathen in mehrfacher Hinsicht. Zunächst ist er kaum gewalttätig. Die Szene, in der er das Liebespaar mit einem Messer bedroht, kann innerhalb des Psychopathen-Genres als minimalistisch bezeichnet werden. Sy entspricht nicht der FBI-Kategorie des systematischen Tätertyps. Er handelt eher „chaotisch“. Sy ist auch kein Serienkiller, er ist überhaupt kein Killer. Ein sehr zentrales Merkmal des Psychopathen fällt damit weg. Weiterhin ist interessant, dass Sy seinen Blick nicht auf Frauen, sondern auf Familien richtet. Sy verlässt damit eine weitere Kategorie des voyeuristischen Psychopathen-Films. Der Blick stellt keine dominierende männliche Position im Geschlechterverhältnis dar. Der psychopathische Blick knüpft mehr sekundär an Machtstrukturen des Geschlechterverhältnisses an, primär richtet sich der Blick auf das Bild der traditionellen Kleinfamilie. Geschlechtsstereotype Rollen werden jedoch innerhalb der Familie Yorkin ungebrochen verwendet. Wie in CAPE FEAR (USA 1983) (vgl. Kap. 6.3) dringt der Psychopath in die Familie ein und überschreitet institutionalisierte Grenzen. Stringent kommt dadurch die Polizei mit ins Spiel. Doch Sy will der Familie nichts antun, sondern er will sie retten und an ihr Teil haben – in Gestalt einer heilen Familie, wie sie in seiner Fotosammlung tausendfach zu sehen ist. Die Figur des Psychopathen wird Genre-immanent

häufig mit dem Bild der traditionellen Familie ins Verhältnis gesetzt, aber in ein konträres Verhältnis. In der Regel wird die traditionelle Familie als Gegenentwurf zum psychisch abgründigen Schicksal des Psychopathen konstruiert. In *ONE HOUR PHOTO* ist die traditionelle Familie jedoch Gegenstand der Sehnsucht des Psychopathen. Im Blick des Psychopathen wird die heile Familie konstruiert. Das ist eine interessante, widersprüchliche Konstruktion. Der Psychopath ist per se als ein von der gesellschaftlichen Norm abweichendes Subjekt konstruiert – und sein Blick konstruiert nun den institutionellen Kern der bürgerlichen Normalität. Das zieht der Figur des Psychopathen gewissermaßen alle Zähne. Wodurch kann sich Sy überhaupt noch als Psychopath behaupten? Was macht ihn als Psychopathen noch aus?



Abb. 137: Sy

ONE HOUR PHOTO arrangiert souverän und stringent die Codes des voyeuristischen Psychopathen-Films. Der Vorspann ist mit bedrohlicher Musik unterlegt. Als Erstes ist eine Kamera zu sehen, dann ein Blitzlicht, dann ein digitales Foto, ein Computer. Ein Mann wird bei der Polizei erkennungsdienstlich behandelt. Durch eine Glasscheibe ist ein Mann in einem sterilen, gut ausgeleuchteten, ästhetisch inszenierten Verhörraum zu sehen. Der Polizist legt dem Gefangenen einen Umschlag mit Fotos auf den Tisch. Die erste Frage des Gefangenen ist: „Darf ich die Bilder sehen?“ Dann: „Haben Sie hier ein eigenes Labor oder schicken Sie die Filme woanders hin?“ Die Fragen stellt Sy, der Fotoentwickler – so wie auch der Psychopath Dolarhyde in *DER ROTE DRACHE*. Damit leiten Codes des Voyeurfilms und des Thrillers den Film ein. Der Polizei-Detective fragt Sy einfühlend danach, wie ihn „William Yorkin derart aus der Fassung gebracht“ hat. Die Geschichte wird retrospektiv erzählt. Sy wirkt schüchtern, unsicher und bescheiden, und trotzdem ist er bereits an der Position des Psychopathen platziert. Noch gibt es keinen Anhaltspunkt, um diesen Widerspruch verstehen zu können. „Wir sind gezwungen, Sy von Anfang an als tickende Zeitbombe zu sehen, die früher oder später explodieren muss“ (Götz 2002b, S.40). Sy beginnt zu erzählen, während Szenen eines Kindergeburtstags mit fotografierenden Eltern eingeblendet sind

„Familienfotos zeigen lachende Gesichter. [...] Der Mensch hält die glücklichen Momente seines Lebens auf Bildern fest. Blätterte jemand durch unser Fotoalbum, würde er daraus schließen, dass wir ein fröhliches, unbeschwertes Leben führen - ohne Tragödien.“

Nachdem Sys Tragödie aufgerollt ist, wird das Gespräch zwischen Sy und dem Detective am Ende des Films fortgesetzt.

Sy: Sind Sie verheiratet, Detective? Haben Sie Kinder? [...] Sind Sie ein Familienmensch, Detective?

Det.: Das geht Sie nichts an, Sy.

Sy: Sie haben Recht natürlich, das geht mich wirklich nichts an. Aber aufgrund Ihrer Reaktion und dem Ring, den Sie da tragen, glaube ich, dass es so ist. Und das macht Sie zu einem sehr glücklichen Menschen. Und so wie Sie mich behandelt haben und wie Sie Ihrer Arbeit nachgehen, meine ich auch erkennen zu können, dass Sie ein guter Mensch sind - ein guter Ehemann und Vater, jemand der für sein Glück dankbar ist. [...]

Det.: Tja, ich denke, ich verstehe jetzt, Sy. Danke, dass Sie meine Fragen so offen beantwortet haben.

Sy: Gern geschehen. Darf ich jetzt meine Fotos sehen?

Det.: Natürlich.

Die Explosion der Zeitbombe war mehr als moderat. Sy geht zwar als bedauernter und seltsamer, aber auch als moralisch hochintegroter Mann aus dem Film. Der Detective versteht das und behandelt ihn mit Respekt. Die Haltung des Detective ist bestimmt, aber zugewandt und einfühlsam. Es scheint, als würde der Psychopath mit seinem Sozialarbeiter sprechen. In der letzten Sequenz ist er im Close Shot erst durch die Glasscheibe des Verhörraums und dann auf einem Familienfoto mit den Yorkins zu sehen. Seine Fantasien sind vollständig harmlos. Sy ist der softeste Film-Psychopath, den es bis dahin gab, aber der Film ist explizit innerhalb der Grenzen des voyeuristischen Psychopathen-Films konzipiert: Es geht um Fotografie, Begehren und psychische Abweichung, während formalästhetisch die Mittel des Thrillers verwendet werden. Der Protagonist ist ein Voyeur. Die Fotos ermöglichen ihm die Befriedigung sozialer Bedürfnisse. Seine voyeuristische Praktik bringt ihn schließlich in soziale Konflikte und in eine von der gesellschaftlichen Norm abweichende Position. Die Bedrohlichkeit des Protagonisten ist Genre-immanent durch diese Merkmale schon impliziert, und Sy kann eindeutig die Psychopathenrolle einnehmen – ohne zu morden und ohne im Prinzip etwas Böses zu tun. Das macht Sy zu einem Anti-Psychopathen.

ONE HOUR PHOTO hält sich sehr genau an die Regeln des voyeuristischen Psychopathen-Films und stellt es dabei auf den Kopf. Sy unterläuft die Rolle des Psychopathen nicht nur durch seine relative Gewaltlosigkeit. Er entspricht auch sonst nicht der Figur, die als „Ikone der Postmoderne“ (vgl. Winter 2000) oder „pervertierte Ausgabe und finale Form des amerikanischen Helden“ (Ulrich Genzler, in: SZ, zit. n. Theweleit 1993, S.13) gehandelt wird. Sy ist eine blasse Figur. In einer grau-beige-farbenen, etwas zu kleinen Allerwelts-Discountjacke sitzt er schüchtern und bescheiden dem Detektiv gegenüber. Außer seiner moralisch engagierten Position strahlt er keinerlei Potenz aus. Er ist der langweiligste Durchschnittsbürger, den man sich vorstellen kann. Ihn interessiert keine Sexualität, geschweige denn sexuelle Perversion, keine Macht, kein Erfolg, keine narzisstische Befriedigung. An ihm gibt es nichts psychisch Abgründiges. Die Figur des Sy ist damit diametral entgegengesetzt zur prominentesten Psychopathengestalt der neueren Filmgeschichte konstruiert, dem Godfather aller neueren Film-Psychopathen: Hannibal Lecter.

Zur Etablierung des gesellschaftlich dekontextualisierten abnormen Blicks

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER



Abb. 138: Lecter und Starlin

Hannibal Lecter taucht erstmals in Thomas Harris' Buch „Red Dragon“ (1981) auf. Das Buch wurde zweimal jeweils unter den Titeln *MANHUNTER* (1986) und *DER ROTE DRACHE* (2002) verfilmt (vgl. Kap. 8.2 S.297f.). Zwischen diesen beiden Verfilmungen avancierte Hannibal Lecter zum wohl prominentesten Film-Psychopathen seit Norman Bates (*PSYCHO*). 1991 erschien in den USA *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (Regie: Jonathan Demme). Der Film erhielt fünf Oscars. Harris' Buch „The Silence of the Lambs“ (1988) wurde zum Bestseller. In beiden Filmen ist Hannibal Lecter inhaftiert. Er lebt in einem Hochsicherheitstrakt und empfängt dort das FBI zu Besuch. In *DER ROTE DRACHE* wird Lecter von dem FBI-Agenten Graham konsultiert. In *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* ist es Clarice Starling (Jodie Foster), die ihn aufsucht. In beiden Fällen erhoffen die FBI-AgentInnen seine Hilfe zur Ergreifung eines anderen Serienkillers. Das hat folgenden Grund: Hannibal Lecter ist die definitive Wissensquelle zum Thema Psychopathie. Er ist Facharzt

für Psychiatrie und Serienkiller. Dadurch beinhaltet seine Figur, wie bereits die früheren Mad-Scientist-Psychopathen eine doppelte Macht und einen doppelt vertieften seelischen Abgrund. Er ist selbst obsessiver, genialer Wahnsinniger und gleichzeitig auch kühler Fachexperte des Wahnsinns. Im Unterschied zu den bekannten Mad-Scientists sind seine Motive jedoch gänzlich anders gelagert. Ihm geht es nicht nur um Macht und schon gar nicht um Besitz. Seine Motive verortet er auf höheren Ebenen. Er ist Metaphysiker und Ästhet. Er liebt die Kunst und die Philosophie. Über wissenschaftliche Kenntnisse verfügt er auf höchstem Niveau. Seine Opfer hat er meist verspeist – mit Stil. Er schätzt den Kontakt zu den FBI-AgentInnen als intellektuelle Herausforderung sehr, aber gebräuchliche psychologische Verfahren dürfen sie bei ihm nicht anwenden. Über einen Vorgänger von Starling berichtet er beispielsweise:

„Einer dieser Meinungsforscher wollte mich testen. Ich genoss seine Leber mit ein paar Bohnen - dazu einen ausgezeichneten Chianti.“

Dr. Lecter ist in beiden Filmen als Experte des Wahnsinns konstruiert. Nicht er ist das Objekt der Ermittlungen, sondern jeweils ein anderer Psychopath – der in einem Verhältnis zu Lecter konstruiert ist. In DER ROTE DRACHE ist es Dolarhyde, der Lecter in der Rolle eines untergebenen Schülers verehrt. In DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER ist es Billy, der ehemals Patient von Dr. Hannibal Lecter war. Beide Psychopathen beschreiten einen Weg, auf dem Lecter als Meister gilt. Ihr Ziel ist psychische Transformation. Dolarhyde will selbst der Rote Drache werden, so wie er von William Blake in einer Zeichnung dargestellt ist. Billy will eine Frau werden. Er näht sich deshalb aus der Haut seiner weiblichen Opfer ein Kleid. Während Dolarhyde und Billy auch dem Bild des Triebtäters entsprechen und ihre Motive psychologisch erklärbar sind, blickt Lecter auf sie herab. Gegenüber Starling erklärt Lecter Billys Störung und sein Interesse an ihm so:

„Eine häufige Spielart des manisch Depressiven, eine öde, simple Sache. Es ist inzwischen für mich eine Art Experiment: erste Bemühungen eines flügge gewordenen Mörders zur Transformation.“

„Unser Billy ist nicht als Verbrecher geboren worden, Clarice. Er wurde durch jahrelange systematische Misshandlung dazu gemacht. Billy hasst die eigene Identität, verstehen Sie. Und er denkt, das macht ihn zu einem Transsexuellen. Aber seine pathologische Veranlagung ist tausendmal grausamer und erschreckender.“

Billy ist ein abstoßender Typ. Er lebt zurückgezogen in einem heruntergekommenen Vorstadthaus. Seine Opfer überlistet er durch einen Trick. Im Keller seines Hauses hält er sie in einem Verlies gefangen. Die Wohnung ist dreckig und unheimlich. Mit einer Videokamera nimmt er sich selbst auf, während er maniert in seinem Kleid aus Haut tanzt. Wie schon für PSYCHO wurde hier der reale, seine Opfer häutende Serienmörder Ed Gein als Modell verwendet (vgl. Meierding 1993, S.14f.). Zu sehen ist eine erschreckende und lächerliche Figur. Billy ist als ausschließlich böser, perverser Psychopath, Lecter dagegen als „guter“, kultivierter Psychopath konstruiert. Durch die Attraktion seines omnipotenten Charakters wird die Identifikation mit ihm hergestellt, und der Abscheu gegenüber seinen Taten wird im Abscheu gegenüber Billy aufgehoben. Die Identifikation mit Lecter wird weiterhin noch gestärkt, weil er hilft, Billy zu fassen. Dabei beweist er nicht nur psychologische Fachkompetenz, sondern auch philosophisch geschulte Menschenkenntnis.

Lecter: Oberste Prinzipien, Clarice. Simplifikation. Lesen Sie bei Marc Aurel nach. Bei jedem einzelnen Ding die Frage: Was ist es in sich selbst? Was ist seine Natur? Was tut er, dieser Mann, den Sie suchen?

Starling: Er tötet Frauen.

Lecter: Nein, das ist nebensächlich. Was ist das Vordringliche bei all seinem Tun? Die Frage ist, welche Bedürfnisse er durch Töten befriedigt.

Starling: Abreaktion der Wut, Versuch gesellschaftlicher Anerkennung und Überwindung sexueller Frustration.

Lecter: Nein. Er begehrt! Das ist seine Natur.

Die Handlung des Films ist entlang der Beziehung zwischen Hannibal Lecter und der FBI-Agentin Clarice Starling aufgebaut. Die Entwicklung dieser Be-

ziehung ist über insgesamt fünf Szenen das Kernthema von *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER*. Starling wird beauftragt, mit Lecter zu sprechen, um Informationen über Billy zu bekommen. Billy hält sein letztes Opfer noch gefangen. Das FBI muss ihn schnell fassen, um das Opfer zu retten. Starling befindet sich noch in ihrer Ausbildung zur FBI-Agentin. Durch diese Konstruktion wird die Idee unterstützt, dass auch Starling sich auf einem Weg der Transformation befindet. Die Beziehung zu Lecter soll dabei eine zentrale Rolle spielen. Bei ihrer ersten Begegnung mit Lecter kommt ihr Status als Studierende gleich zur Geltung. Der Kontakt zwischen ihr und Lecter entspricht einem Schülerin-Lehrer-Verhältnis.

Starling: Dr. Lecter, mein Name ist Clarice Starling. Darf ich mit Ihnen sprechen?

Lecter: Sie gehören zu Jack Crawfords Leuten.

Starling: Das stimmt.

Lecter: Darf ich Ihren Ausweis sehen? Näher bitte! Näher! Der läuft ab in einer Woche. Sie gehören nicht wirklich zum FBI, oder?

Starling: Ich bin noch in der Ausbildung an der Akademie.

Lecter: Jack Crawford schickt eine Anfängerin zu mir?

Starling: Ja. Ich studiere wieder. Ich bin hier, um von Ihnen etwas zu lernen. Vielleicht könnten Sie selbst die Entscheidung treffen, ob ich dafür qualifiziert bin.

Lecter: Hm. Sie sind eine ziemlich gerissene Person, Agentin Starling. Setzen Sie sich! Bitte!

Noch vor diesem ersten Gespräch warnt sie ihr Chef Jack Crawford:

„Seien Sie äußerst vorsichtig bei Hannibal Lecter. [...] Erzählen Sie nichts Persönliches von sich, Starling. Glauben Sie mir, Sie wollen doch nicht Hannibal Lecter in Ihrem Hirn haben.“

Doch genau das ist es, was Lecter von Starling als Gegenleistung für die Informationen über Billy will: Persönliches. Angesichts der drängenden Zeit bleibt Starling keine Wahl. Mutig stellt sie sich der Herausforderung mit den Worten: „Fragen Sie, Doktor!“ Starling liefert sich seelisch Lecters Voyeurismus aus. Es beginnt eine Art Zwangstherapie. Lecter fragt als Erstes nach Starlings schlimmstem Kindheitserlebnis. Es war der Tod ihres Vaters. Auf weitere Fragen hin erzählt sie, dass sie mit zehn Jahren auf die Ranch ihres Onkels kam. Sie lief nach zwei Monaten dort weg, weil sie nicht ertrug, dass dort Lämmer geschlachtet wurden. Eines wollte sie mit ihrer Flucht retten. Doch die Flucht scheiterte, und der Onkel tötete das Lamm. Dr. Lecter erkennt Starlings Trauma.

Lecter: Sie wachen immer noch manchmal auf, nicht wahr? Sie wachen auf im Dunkeln und hören die Lämmer schreien. Und Sie glauben, wenn Sie die arme Cathrin retten, dann würde all das aufhören. Sie glauben, wenn Cathrin lebt, würden Sie nie mehr im Dunkeln aufwachen durch dieses grauenhafte Schreien der Lämmer.

Starling: Ich weiß es nicht. Ich weiß es nicht.

Lecter: Danke, Clarice. [...] Sie werden mich wissen lassen, sobald die Lämmer schweigen.

Nach diesem vorletzten Gespräch zwischen Lecter und Starling überschlagen sich die Ereignisse. Lecter kann fliehen, und Starling tötet Billy. Während einer FBI-Feier und während Jack Crawford Starling in seiner unterkühlten, aber väterlichen Weise zu ihrem Erfolg gratuliert, wird Starling ans Telefon gerufen. Am Apparat ist Lecter. Er ist ins Ausland geflohen. Er stellt seine letzte Frage:

„Nun Clarice, haben die Lämmer aufgehört zu schreien?“

Noch bevor Starling die Frage beantworten kann, legt Lecter auf. Die FBI-Agentin versucht ihn noch viermal mit „Dr. Lecter“ anzusprechen. Neun Jahre später wird es ein Wiedersehen geben: in der Verfilmung des dritten Lecter-Buches von Thomas Harris unter dem Titel HANNIBAL (USA 2000, Regie: Ridley Scott). Bei dieser Fortsetzung handelt es sich um eine thematisch veränderte Neuauflage und plakative Inszenierung der Beziehung zwischen Lecter und Starling. Angesichts des schwachen Buches stand Jodie Foster als Hauptdarstellerin nicht mehr zur Verfügung (vgl. Seeßlen 2001, S.38). Der Film eröffnet im Vergleich zu DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER ebenfalls keine zusätzliche Bedeutungsebene. Die Untersuchung wird hier deshalb auf DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER beschränkt.

Georg Seeßlen interpretiert DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER als „subkutane Verstörung“ (Seeßlen 1995, S.247) aufgrund einer durch den Film „vollendeten Verbindung von Bestialität und Ästhetik“ (ebd. S.245). Die Bestialität wird durch die Handlungen der Psychopathen Billy und insbesondere durch den Charakter Hannibal Lecters inszeniert.

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER zeige Seeßlen folgend eine stufenweise „Infektion des Menschen mit dem Bösen“ (ebd.). Lecter ist mit dem Bösen durch seine ehemalige Tätigkeit als Polizeipsychologe (angedeutet am Anfang von MANHUNTER 1986) und als ehemaliger Therapeut von Billy sowie anderen Psychopathen infiziert. Lecters Infektion ist vollständig. Er verkörpert das Bild des hoffnungslosen, absoluten Bösen“ (ebd.). In abgeschwächter, gebrochener Form mit dem Bösen infiziert sind die FBI-AgentInnen Graham (MANHUNTER und DER ROTE DRACHE) und Starling.

Die ästhetische Dimension und sozialwissenschaftliche Relevanz der Bestialität in DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER kann anhand *Denzins* Untersuchungskategorien des Voyeurfilms folgendermaßen dargestellt werden:

Primär geht der voyeuristische Blick von der Person Lecters aus. Ehemals interessierte er sich für seine psychopathischen PatientInnen. Im Rahmen seiner Rolle als inhaftierter Experte des mörderischen Wahnsinns richtet sich sein Blick nun auf die Ermittlungstätigkeiten des FBI gegen Billy – und auf die Seele von Starling. Mit messerscharfem Verstand blickt er in ihr Inneres. Gleichzeitig wird er selbst als Objekt einer voyeuristischen ZuschauerInnen-Perspektive inszeniert. Seine Gefängniszelle ist ein durch eine Glasscheibe abgeschlossenes Kellerverlies oder ein in der Mitte einer Halle platzierter, leicht erhöhter Käfig. Während des Gefängentransports zum Gespräch mit der Mutter von Billys Opfer wird er völlig bewegungsunfähig auf eine Sackkarre gefesselt. Sein Gesicht ist dabei teilweise von einer bizarren, als Maulkorb dienenden Maske verborgen. Dadurch wird seine Bestialität visuell unterstrichen. Lecter ist männlich, weiß und der Oberschicht zugehörig. Bewacht wird er in seinem Verlies von einem schwarzen Psychiatriepfleger. Befragt wird er von einer Frau (Starling), und behandelt wird er wie ein ge-

fährliches Tier. Die Kategorien Gender, Race und Social Class sind so in der Konstruktion des Blicks von und auf Lecter komplementär verschränkt. In der Beziehung zu Starling wird deutlich, dass Lecter trotz maximaler Überwachung und Erniedrigung zum Objekt forensischen Interesses (verkörpert durch den Gefängnispsychiater Dr. Chilton) das Subjekt des Blicks ist. Seine Beziehung zu Starling ist klar durch gegenseitige Anerkennung geprägt. Starling bringt Lecter von Anfang an Wertschätzung entgegen – nach einiger Zeit sogar auch eine gewisse Zuneigung, ohne dabei aus ihrer Rolle als FBI-Agentin zu fallen. Sie erbittet von ihm fachlichen Rat und Unterstützung. Lecter deutet ihren innersten Konflikt und ermöglicht ihr damit eine therapeutische Erkenntnis. Motiviert ist Lecters Blick durch Faszination an der Grenzüberschreitung und seinen Wunsch nach seelischer Transformation. In gewisser Weise sind seine Motive unschuldig, rein und edel, aber angesichts der Form ihrer Verwirklichung auch gleichzeitig abgründig und pervers – eben „hoffnungslos böse“ (vgl. Seeblen 1995, S.245). Für den Blick auf Lecter bleibt aufgrund seiner voyeuristischen Inszenierung dabei keine Lösung zwischen Faszination und Abscheu übrig. Es kommt zu der von Seeblen konstatierten „subkutanen Verstörung“, weil in der ZuschauerInnen-Perspektive dieselbe Motivlage wie die Lecters induziert wird: Interesse an den ästhetischen Möglichkeiten des Grauens bei gleichzeitiger Überwindung moralischer Grenzen. Die Identifizierung mit Lecter führt dabei ins Bodenlose, weil seine Motivation nachvollziehbar wird, ohne dass irgendwelche biographischen, also psychologischen Erklärungen angeboten werden. Lecters Psyche scheint ohne jeglichen gesellschaftlichen Kontext funktionsfähig zu sein. Sie erhebt sich über die Grenzen gesellschaftlicher Determination. Das macht seine Figur so faszinierend und anziehend. Sie spiegelt ein hochwirksames Ideal autonomer Subjektivität: Alles ist möglich, wenn man den Mut hat, sich über gesellschaftliche Beschränkungen hinwegzusetzen – in jeder und jedem steckt die Möglichkeit, alles erreichen zu können. Der Filmkritiker *Ulrich Genzler* interpretiert die Figur des Lecter in diesem Sinne so:

„Der Serienkiller trifft auf einen wunden Punkt, weil er als pervertierte Ausgabe und finale Form des amerikanischen Helden zum tödlichen Vollstrecker der alten Ideale geworden ist. (Er vermittelt einen, A.d.V.) radikalen Abgesang auf den American Dream, wie er lakonischer selten formuliert wurde: Voyeurismus, Inzest, Gewalt gegen Frauen. (Es handelt sich um, A.d.V.) die Geburtsstunde eines neuen Heldentypus, der ganz die dunklen Seiten des amerikanischen Traums verkörpert.“ (Ulrich Genzler, zit. n. Theweleit 1993, S.13)

Hannibal Lecter stellt die bisher ästhetisch fortgeschrittenste Form des Film-Psychopathen dar. Er verweist auf den gesellschaftlichen Widerspruch zwischen dem Ideal möglichst grenzenloser Autonomie und moralischer Beliebigkeit. Kein Psychopath vor ihm war beeindruckender, und keiner war böser als er. Seine Krankheit ist offensichtlich und gleichzeitig anhand keines gesellschaftlichen Kontextes mehr auszumachen. Seine Störung ist nachvollziehbar, aber nicht erklärbar.

„In Schweigen der Lämmer dürfte tatsächlich ein amerikanisches Genre zu Ende, auf die Spitze gebracht worden sein: das Ende aller Helden, die sich in einer

irgendwie noch zu klärenden Welt bewegen. Hier gibt es nichts zu klären; je mehr man klärt, je düsterer wird es.“ (Theweleit 1993, S.13)

Im Unterschied zu den klassischen Psychopathen der PSYCHO-Generation funktioniert die Identifikation mit Lecter in keinsten Weise mehr durch Mitleid oder Anteilnahme an seinem Schicksal, sondern nur noch durch reine Faszination. Seine Störung hat nichts mehr mit Leiden zu tun. Die Identifizierung mit ihm wird durch einen biographischen Kontext weder hergestellt noch gebrochen. Die Figur des sozial vollständig dekontextualisierten Psychopathen ist nicht neu, doch im Unterschied zu Psychopathen wie z.B. Myers in HALLOWEEN weist Lecter ein umfassendes Ensemble an positiven Subjektmerkmalen auf. Seine Störung, d.h. seine Abweichung, führt zielgenau und ohne biographische Umwege auf den subjekttheoretisch ideologischen Boden der Normalität. Er verkörpert grundlegende Werte wie Autonomie, Macht, Bildung, soziale Kompetenz und Flexibilität. Lecter stellt dabei eine sozialpsychologische Kippfigur dar: Einerseits ist er ohne gesellschaftlichen Kontext sowie als Bild maximaler Abweichung konstruiert, gleichzeitig verweist er auf die Grundpfeiler der Normalität. So gesehen kann die Figur des Hannibal Lecter als Chiffre eines moralisch implodierten Subjekts der pluralisierten Gesellschaft gelesen werden.

Hannibal Lecter ist wie alle Film-Psychopathen eine artifizielle Gestalt und Projektionsfläche für gesellschaftlich bedingte Subjektkonstruktionen. Da er aber einerseits biographisch dekontextualisiert und gleichzeitig wesentlich konturierter und vielschichtiger charakterisiert ist als die anderen biographielosen Film-Psychopathen, repräsentiert er in besonderer Weise eine spezifische Art der filmischen Subjektkonstruktion: Lecter ist ein ausschließlich medial gültiges Subjekt – mit realem Tiefgang. Da Lecter filmgeschichtlich schon nach 15 Jahren eine fest verankerte Figur ist, die häufig zitiert wird und mindestens so bekannt wie Norman Bates ist, stellt er eine Subjektkonstruktion dar, die eine starke diskursive Bedeutung hat und als kultureller Code funktioniert. Lecter verkörpert in radikalierter Weise den Begriff der Abweichung von der Normalität. Gleichzeitig ist er ein im kulturellen Mainstream diskursiv weitreichend etabliertes Element und damit äußerst prominente Projektionsfläche für subjekttheoretische Normalitätskonstruktionen. Zusammenfassend formuliert stellt DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER dadurch in besonders prägnanter und ästhetisch gelungener sowie diskursiv nachhaltiger Form die Konstruktion von Normalität über deren Modus der Abweichung dar.

8.7 Der Psychopathen-Film zwischen Genre-reflexion und sozialkritischem Realismus

Nach den frühen Psychopathen-Filmen wie CALIGARI (1919), MABUSE (1921) oder M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931), in denen die Protagonisten als übermächtige, eher unmenschliche Figuren oder als geschundene Kreaturen dargestellt sind, und nach der anschließenden Etablierung des Psychopathen im Thriller durch Filme wie PHANTOM LADY (1943) oder DARK MIRROR (1946) brach der seelisch kranke Mörder mit PSYCHO (1960) durch seine dezidierte Psychologisierung in die Normalität herein. Im Anschluss daran wurde der Film-Psychopath zunehmend als ein eigenständiger

kultureller Code jenseits seiner Referenzen im Bereich der sozialen Realität weiterentwickelt – so sehr, dass seine Figur zur ausgefeilten und prominenten negativen Projektionsfläche für Subjektkonstruktionen im Sinne gesellschaftlicher Normalität geworden ist.

Diese medial etablierte Realität des dekontextualisierten Psychopathen, wie sie durch *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (1990) zum vorläufigen Höhepunkt gekommen ist, wird nun selbst zum Referenzpunkt der filmischen Auseinandersetzung. Filme wie *DER TOTMACHER* (1995) unterlaufen beispielsweise die Dekontextualisierung der Psychopathenfigur, indem sie auf genretypische Thrillerelemente oder spektakuläre Bilder vollständig verzichten und den Psychopathen im Stile eines psychologischen Realismus inszenieren. Andere Filme wie *ONE HOUR PHOTO* (2002) dekonstruieren den medial etablierten Psychopathen, indem sie unter Beibehalt formalästhetisch genrekonformer Mittel an seine Stelle einen narrativ Genre-untypischen, harmlosen Protagonisten wie Sy Parrish setzen. Filme wie *NATURAL BORN KILLERS* (1994) wiederum versuchen die Medialisierung des Psychopathen durch ihre explizite Thematisierung und das Stilmittel der Übertreibung zu reflektieren. Diese Filme, welche eine mehr oder weniger dekonstruktivistische Perspektive zur etabliertesten Form des Psychopathen-Films herstellen, sind dabei entweder realitätsnah gehalten und klammern die genretypisch spektakuläre Darstellung der Psychopathenfigur aus, oder sie arbeiten explizit mit der Reflexion genrekonformer spektakulärer Mittel, während realitätsbezogene, biographisch narrative Möglichkeiten der Protagonistenkonstruktion höchstens klischeehaft bzw. ebenfalls „nur“ in Form ihrer genretypischen Stilisierung verwendet werden.

Vor diesem Hintergrund ragt nun ein Film in besonderer Weise heraus, weil er die etablierte spektakuläre Darstellung des Psychopathen mit einer realistischen, sozialkritischen Erzählung der Lebensgeschichte des Protagonisten verbindet: *THE BUTCHER BOY* (USA 1999). *THE BUTCHER BOY* wurde unter der Regie des renommierten und für seine feinfühligsten Inszenierungen gesellschaftskritischer Milieustudien (vgl. *MONA LISA*, 1986, oder *MICHAEL COLLINS*, 1996) bekannten Filmemachers Neil Jordan produziert. Im Zentrum der Handlung steht dabei der jugendliche Metzgergeselle Francies, der am Ende des Films seine ehemalige Lehrerin mit ruhiger Hand, konzentriert und „fachgerecht“ mit Schlachtwerkzeugen tötet. Vor dieser finalen Tat am Ende des Films wird unter anderem die Geschichte von Francies' Psychiatisierung erzählt. Die spektakuläre Art des Mordens vor dem Hintergrund des Themas psychischer Abweichung spielt unmissverständlich auf die Figur des Film-Psychopathen an. Doch Jordans Film kann dabei nicht wirklich in das Psychopathengenre eingereiht werden. Francies' bestialischer Mord an seiner Lehrerin reiht sich in die Darstellung einer stringent inszenierten Lebensgeschichte ein. Im Zentrum des Films steht keine bizarre und unwirklich anmutende „Seele des Mörders“ (Douglas & Olshaker 1996), sondern ein anderes Thema: die Frage nach personaler Identität angesichts sozialer Härten und gesellschaftlicher Widersprüche.

Mit *THE BUTCHER BOY* soll hier zum nächsten und letzten Kapitel der Untersuchung des Begriffs psychischer Störung und der Systematisierung seiner thematischen Kontexte im Spielfilm übergeleitet werden. Die Untersuchung fokussierte in den vorangegangenen Kapiteln die institutionellen Felder Psychiatrie, Psychotherapie, Familie und Krieg, in denen über den Begriff psychischer Störung Aussagen zu den Zusammenhängen zwischen Nor-

malität und Abweichung konstruiert wurden. Der Begriff der Identität spielt in all den untersuchten Filmen selbstverständlich immer eine Rolle, aber er ist dabei innerhalb der genannten thematischen Kontexte aufgehoben, die jeweils das vordergründigste Thema der Filme bilden.

Im vorliegenden Kapitel „Psychopathen“ rückt die Frage nach den institutionellen Feldern von Normalität und Abweichung in den Hintergrund, und es wurden Filme untersucht, die auf eine spezielle, besonders spektakuläre Konstruktion von Individualität abheben. Die Figur des Psychopathen kann, von Ausnahmen abgesehen (z.B. *DER TOTMACHER*, 1995), als die artifizielteste und in der Regel am stärksten von institutionellen Bedingungen dekontextualisierte Form abweichender Subjektivität im Spielfilm verstanden werden. Da es sich bei den Film-Psychopathen aber weder um Maschinen, Außerirdische noch übersinnliche Entitäten handelt, sondern um die Repräsentation von Menschen, rückt das Thema der Identität gewissermaßen als letzter möglicher Ansatzpunkt des sozialen Nachvollzugs zwangsläufig in den Vordergrund. Die jeweiligen Konstruktionen von Identität können dabei auf ihre gesellschaftlichen Implikationen hin befragt werden, aber die Gesellschaft als solches, bzw. ihre institutionellen Felder, bleiben gegenüber dem spektakulären Gegenstand motivloser Mörder und nahezu unendlich abgründiger Seelen thematisch stets im Hintergrund.

Im nächsten Kapitel werden Filme vorgestellt, in denen ebenfalls das Thema der Identität an erster Stelle steht. Es geht um Filme, in denen zwar alle bisher behandelten Themen wie Morden, Krieg, Psychiatrie, Psychotherapie, Familie oder Psychiatrie vorkommen können, in denen aber keines dieser Themen den primären Gegenstand bildet. Es geht um Filme, welche in erster Linie den Versuch unternehmen, die subjektiven Wirklichkeiten ihrer ProtagonistInnen möglichst genau und vielschichtig nachvollziehbar zu machen. Es geht um filmische Erzählungen, die – in gewisser Weise analog zum psychologischen Roman – von Biographien, Lebensschicksalen oder der Lösung sozialer Problemkonstellationen handeln und in denen ein Begriff psychischer Störung explizit verhandelt wird. Die Filme zeigen Projekte einer subjektiven Verortung innerhalb sozialer Verhältnisse. Es geht um Identitätsarbeit und deren gesellschaftliche Bezüge.

9. WAHSINN UND IDENTITÄTSARBEIT

9.1 Zum Begriff der Identitätsarbeit und seiner kulturellen Vermittlung durch die Störungskategorie

Zwischen den Begriffen Wahnsinn und Identität besteht ein Zusammenhang, der nicht unbedingt einer grundlegenden Erklärung bedarf: Der psychologische Begriff der Identität bezieht sich auf das Erleben des eigenen Selbst, der eigenen Person, der eigenen Individualität – das heißt, der Identitätsbegriff bezeichnet, abstrakt formuliert, die Kategorie eines integralen psychischen Moments. Der Wahnsinn wirkt sich dabei auf die Selbstwahrnehmung sowie das Wahrgenommen-Werden und die Attribuierung durch andere aus, was wiederum die Selbstwahrnehmung beeinflusst. Was aber hat nun der Begriff der ‚Arbeit‘ mit dem der Identität und des Wahnsinns zu schaffen?

Die Rede von einer ‚Identitätsarbeit‘ spezifiziert den sozialpsychologischen Begriff der Identität durch mehrere Bestimmungsmerkmale: Der Begriff der Arbeit kennzeichnet Identität zum einen als einen aktiven und komplexen Prozess, das heißt, normative Stufenmodelle der Identität werden durch vernetzte Prozessmodelle abgelöst (vgl. Keupp 1999a, S.12), und zum anderen verdeutlicht er, dass der Begriff der Identität mit dem der Vergesellschaftung verbunden wird. Durch seine Korrespondenz mit den Begriffen des Subjekts, der Subjektivität und der Subjektbildung kann der Identitätsbegriff unter entsprechenden theoretischen Voraussetzungen in Bezug auf ein inhärentes Verhältnis zwischen Psyche und Gesellschaft konzipiert werden (vgl. Kap. 2.1 S.34f.).

Weiterhin markiert die Begriffsverschmelzung von ‚Identität‘ und ‚Arbeit‘, dass es sich um einen überdeterminierten, ergebnisoffenen und gleichzeitig auch zielgerichteten Prozess handelt. Überdeterminiert und ergebnisoffen ist die Identitätsarbeit, da sie komplexe Bündel an inneren sowie äußeren Faktoren vermittelt, um die vielschichtigen „Passungen zwischen Subjekt und Lebenswelt“ (Keupp 1999a, S.7) zu gewährleisten. Es gibt dabei keine inhaltlich vordefinierte Gestalt ‚richtiger‘ Passungen, aber trotzdem ist die Identitätsarbeit zielgerichtet – in formaler Hinsicht: Dem Identitätsmodell des Sozialpsychologen *Heiner Keupp* folgend, ist ihr Ziel Handlungsfähigkeit – in Bezug auf die Verfügbarkeit bzw. Herstellung materieller, kultureller, sozialer, kognitiver und emotionaler Ressourcen (vgl. Keupp 1992, 1999b; vgl. auch Bourdieu 1997).

In Bezug auf das Kriterium der Handlungsfähigkeit stellt sich nun die Frage, wie man sich den Wahnsinn als eine Form der Identitätsarbeit vorstellen kann. Zunächst sei hier festgehalten, dass der Wahnsinn, bzw. psychische Abweichung jenseits ihrer biologistischen Konzeption, unter sozialpsychologischer Perspektive als ein sinnhafter Lösungsversuch problematischer Lebensweltbedingungen verstanden werden kann (vgl. Kap. 2.1 S.33f.). Unter dieser Perspektive werden die Begriffe der psychischen Krankheit und der

Identität in entsprechenden wissenschaftlichen Diskursen nun auf zweierlei Weise ins Verhältnis gesetzt. Auf der empirischen Ebene wird untersucht, wie psychisch Kranke unter den Bedingungen der ‚reflexiven Moderne‘ mit ihren entsprechend veränderten Normalitätsstandards (vgl. Giddens 1991) vor der Notwendigkeit stehen, spezifische Identitätsleistungen zu erbringen (vgl. Flick 1997; Leferink 1997; Zaumseil 1997), und auf der theoretischen Ebene werden traditionelle Bestimmungsmerkmale des Störungsbegriffs mit denen eines verallgemeinerten postmodernen Identitätsbegriffs verglichen.

Letzterer Aspekt ist für die Untersuchung kultureller Funktionen des Begriffs psychischer Störung von besonderem Interesse. Im Hinblick auf die gesamtgesellschaftlichen Enttraditionalisierungs-, Pluralisierungs- und Flexibilisierungsprozesse wurde im sozialwissenschaftlichen Diskurs das Konzept einer pluralen Identität etabliert. Es handelt sich dabei um die Vorstellung einer Identität, die zum einen beweglich sowie prozessual ist und zum anderen aus unterschiedlichen sowie teilweise auch widersprüchlichen Elementen besteht. Die externe gesellschaftliche Pluralisierung führt so gesehen zu einer internen psychischen Pluralisierung. Weiterhin ist der Aspekt entscheidend, dass die innerpsychischen Bewegungsdynamiken und Widersprüchlichkeiten vom Subjekt nicht nur herzustellen, sondern auch zu integrieren sind. Das heißt, die Individuen stellen in Bezug auf ihre Identität permanent die Kohärenz zwischen disparaten und widersprüchlichen Elementen her. In Bezug auf dieses Konzept von Identität fallen die traditionellen psychologischen Bestimmungsmerkmale des Störungsbegriffs nun in gewisser Weise mit denen der psychischen Normalität zusammen. In beiden Fällen – Störung und Normalität – wird das am Modell der stabilen Homöostase orientierte Bild einer einheitlichen, robusten Identität in Frage gestellt. In beiden Fällen werden vielseitige, unterschiedliche und auch widersprüchliche Wirklichkeiten bzw. Teilidentitäten produziert.

Unter diesem theoretischen Blickwinkel konvergiert das klinische Bild der wahnhaften Psychose, also ein konstatiertes Störfall der psychischen Normalität, mit deren innerstem Prinzip. Dies ist eine aufregende theoretische Figur, die im sozialwissenschaftlichen und, wie anhand nachfolgender Untersuchung entsprechender Spielfilme zu zeigen ist, auch im kulturellen Diskurs gerne aufgegriffen wird. Der Philosoph *Wolfgang Iser* spitzt die Destabilisierung gewohnter Bilder von Normalität und Abweichung beispielsweise auf eine provokante Formel zu, wenn er behauptet, dass „die variable Identität, die man bislang aus den Zonen der Krankheit und der psychiatrischen Behandlung kannte, vom Stigma zum Modell geworden ist und gesellschaftliche prospektive Funktion übernommen hat“ (Iser 1990b, S.198). Iser's Gedanken, die hier im Prinzip an die idealistische Variante der Antipsychiatriebewegung anschließen und als prototypisch für die neueren Romantisierungen des Wahnsinns in den zeitgenössischen Begrifflichkeiten der Postmoderne (vgl. Felner 1997) verstanden werden können, „haben durchaus ihre ideologische Suggestivkraft. Die Kontrollmacht Psychiatrie – in welcher Form auch immer – würde sich [...] erübrigen“ (Keupp 1999, S.9); doch sie führen ebenso auf ideologisches Glatteis, da Iser über den Begriff der flexiblen Identität einen Vergleich zwischen psychischer Krankheit und Normalität herstellt, der kurz davor ist, Krankheit zur Gesundheit zu stilisieren. Damit würde er das reale Leiden psychisch Kranker und im Prinzip auch den gesellschaftlichen Funktionszusammenhang, der dieses ermög-

licht, idealisieren – ein theoretisches Unterfangen, das schon *Theodor W. Adorno* pointiert abzulehnen wusste:

„Trostlos aber der Gedanke, daß der Krankheit des Normalen nicht etwa die Gesundheit des Kranken ohne weiteres gegenübersteht, sondern daß diese meist nur das Schema des gleichen Unheils auf andere Weise vorstellt.“ (Adorno 1951, S.71)

Vermutlich wohlwissend um seine bedenkliche Nähe zur Romantisierung des Wahnsinns, betont Welsch nun, dass er nicht die Absicht verfolge, den „Kranken [...] umstandslos zur Modellfigur künftiger Gesundheit zu erklären“. Seine These zielt stattdessen darauf ab, dass „Strukturen, die bislang für krankheitscharakteristisch galten, künftig eher für lebensermöglichend anzusehen sind“ (Welsch a.a.O. f.). Man kann sich fragen, wo der substanzielle Unterschied zwischen diesen beiden Thesen liegt – für die Untersuchung des Störungsbegriffs im Spielfilm eröffnet sich im Hinblick auf die hier vorgeführten theoretischen Schwierigkeiten jedoch ein interessanter Zugang zum Verhältnis der Begriffe Wahnsinn und Identitätsarbeit: Welsch führt die Begriffe der psychischen Störung und der Normalität am Begriff der Handlungsfähigkeit zusammen. „Mit der aktuellen gesellschaftlichen Wirklichkeit, vor allem mit der Situation von Menschen, die mit ihrem Fühlen, Denken und Handeln sich in bestehende Normalitätserwartungen nicht integrieren können und wollen, hat (seine) Sicht (aber) wenig empirische Berührung“ (Keupp a.a.O.). Somit stellt sich die Frage, auf welcher Betrachtungsebene Welschs Synthese der Begriffe von Handlungsfähigkeit und psychischer Störung ihre Anziehungskraft erhält. Welsch liefert kein Konzept, mit dem sich ein realer Zugewinn von Freiheitsgraden psychiatrisierter Menschen denken ließe, sondern er vermittelt Bilder der psychischen Störung mit Bildern der Handlungsfähigkeit. Das heißt, seine These der konvergierenden Vorstellungen von psychischer Krankheit und Normalität scheitert am Anspruch eines empirischen Bezugs, aber sie besitzt einen kulturellen Bedeutungscharakter.

Die psychische Störung erscheint in Welschs Theorie unter keinem Licht des Mangels, sondern vielmehr stelle die Störung in besonders augenscheinlicher Weise die maßgeblichsten Identitätsleistungen eines handlungsfähigen Subjekts vor. Diese These basiert dabei auf einem spezifischen Bild von der bzw. dem psychisch Kranken, welches die Vorlage für eine paradigmatische Figur wird, die wiederum ins Zentrum einer Theorie der (postmodernen) Normalität gestellt wird.

Was ist das Besondere an den Kranken? Der Wechsel zwischen verschiedenen Realitäts- und Identitätsbereichen ist doch bereits Alltagserfahrung. Was unterscheidet die Kranken von Frauen und Männern, die mehrere Jobs erledigen, in Patchworkfamilien leben, auswandern, einwandern oder sich in verschiedenen Szenen bewegen? Die hohe Bedeutung der Produktion, Diversifikation und Integration unterschiedlicher Identitätsbausteine ist nachhaltig in den Alltagstheorien angekommen. Identitätsarbeit ist Alltagserfahrung. Welchem Zweck dient also die Beschäftigung mit Vorstellungen über die subjektiven Wirklichkeiten von psychisch Kranken, wenn deren Alltagswelt wiederum außer Acht gelassen werden kann? Was kennzeichnet die Vorstellungen über die subjektive Seite psychisch Kranker, während die objektiven Seiten ihrer gesellschaftlichen Realität ohne Bedeutung bleiben? Die Antwort auf diese Fragen erschließt sich unter anderem daran, dass das Bild

von den psychisch Kranken diskursiv in unmittelbare Nähe zur (avantgardistischen) Kunst gebracht wird – nicht nur Sozialphilosophen wie Wolfgang Iser (vgl. a.a.O.) tun das, auch im Spielfilm ist diese Verbindung prominent (vgl. z.B. HANNIBAL). Jenseits der beliebten Figur von Genie und Wahnsinn und dem psychologisch fragwürdigen Vergleich zwischen Modellen der psychischen Krankheit und Konstrukten einer Künstlerpersönlichkeit (vgl. Prinzhorn 1922; Navratil 1999), zeigt sich dabei folgende gemeinsame formale Kategorie: die symbolische Überschreitung von Grenzen, von Wirklichkeitsgrenzen, Identitätsgrenzen und Normalitätsgrenzen.

Im Hinblick auf diesen für die Identitätstheorie so wichtigen Begriff einer symbolischen Grenzüberschreitung zeigt sich im sozialwissenschaftlichen Diskurs nun eine sehr selektive und charakteristische Auswahl bestimmter klinisch definierter Krankheitsbilder. Symptome wie formale Denkstörungen, Niedergeschlagenheit, Antriebsarmut oder Zwangshandlungen werden außen vor gelassen. Im Zentrum des Interesses stehen Wahnvorstellungen und vor allem ein ganz bestimmtes, empirisch eher seltenes und klinisch äußerst umstrittenes Krankheitsbild: die Dissoziative Identitätsstörung (DID) (vormals ‚Multiple Persönlichkeitsstörung‘). Im Zentrum dieses Krankheitsbildes steht eine „Desintegration und Fragmentierung des Bewusstseins und anderer [...] psychischer Funktionen wie des Gedächtnisses, der Identität und der Wahrnehmung von sich selbst und der Umwelt“ (Laure 2004, S.142). Die Diagnose der DID beschreibt kein Sample von Teilidentitäten, sondern das Phänomen, wenn Menschen mehrere, voneinander völlig getrennte Identitäten erleben, das heißt, wenn ihre Gesamtidentität tiefgreifend fragmentiert ist.

Diagnostische Kriterien der Dissoziativen Identitätsstörung (DID)
(DSM IV 300.14; ICD 10 F 44.81)(vgl. Dilling et al. 2002, S.182)

1. Das Vorhandensein von zwei oder mehr unterscheidbaren Identitäten.
2. Mindestens zwei dieser Identitäten übernehmen wiederholt die Kontrolle über das Verhalten der Person.
3. Eine umfassende Unfähigkeit, sich an wichtige persönliche Informationen zu erinnern.

Im klinischen Diskurs ist die DID umstritten: Auf der einen Seite wird auf den starken Leidensdruck sowie langjährige psychiatrische Vorgeschichten hingewiesen, in denen Betroffene unter falschen Diagnosen (z.B. Schizophrenie) unzureichend behandelt werden (vgl. Laure a.a.O.). Auf der anderen Seite wird angesichts einer häufig beobachtbaren hohen Suggestibilität der PatientInnen die Frage gestellt, inwieweit diese möglicherweise den unbewussten Wünschen der TherapeutInnen nach einem spektakulären Krankheitsbild entgegenkommen (vgl. Brenneis 1998) und inwieweit unter der Diagnose zum Teil missbräuchliche therapeutische Praktiken legitimiert werden (vgl. Schmidt 1997).

Deutlich wird der Streit um die DID nun auch über die Grenzen des klinischen Diskurses hinaus geführt – da er gesellschaftlich hoch brisante Themenfelder berührt. Ätiologisch wird bei der DID von einer extremen, nachhaltigen Traumatisierung während der Kindheit ausgegangen – die Störung wird von daher als eine psychische Überlebensstrategie erklärt (vgl. Laure a.a.O.; Handtke 1999). In Bezug auf die möglichen traumatischen Ursachen der DID wird an erster Stelle nun stets der sexuelle Missbrauch genannt, und

dadurch erlangt der Streit um die DID eine diskursiv weitreichende Bedeutung. Angetrieben vom breit gefächerten Diskurs des sexuellen Missbrauchs wird die DID ideologisch aufgeladen und zu einer kulturell relevanten Diagnose geformt, an der sich weiterhin spezifische Entwicklungslinien der Begriffe von Bewusstsein, Gedächtnis, Identität in Bezug auf das moderne Menschenbild ablesen lassen (vgl. Hacking 1996).

Die DID ist ein Spezialfall des klinischen Diskurses, kulturell gesehen kommt ihr jedoch eine weiterreichende Bedeutung zu. Zum einen wird sie, wie bei Wolfgang Welsch, als Chiffre für den Begriff der pluralen Identität verwendet, zum anderen spiegelt sie die Konstruktionsmerkmale moderner Subjektivität besonders pointiert wider.

Im Spielfilm geht die Verwendung der DID im Wesentlichen auf zwei Motive zurück. Zum einen schließt sie an das Thema der Parallelwelten an, das zu groß ist, um es hier spezifizieren zu können. Zum anderen ist sie filmhistorisch unausweichlich durch das klassische Doppelgängermotiv der im Bewusstsein stattfindenden Spaltung zwischen Gut und Böse geprägt (vgl. DER ANDERE, Deutschland 1930; DR. JEKYLL AND MR. HYDE, USA 1940; DAS TESTAMENT DES DR. CORDELIER, Frankreich 1959). Unterschieden wird die DID im Spielfilm von diesen Hintergründen durch ihr Merkmal einer sozial bedingten traumatischen Ursache. Insgesamt lassen sich dabei jedoch nur wenige Spielfilme nennen, die dieses klinische Bild einer DID gezielt verwenden (THE THREE FACES OF EVE, USA 1957; SYBIL, USA 1976; ZWIELICHT, USA 1995). Die im Rahmen des Psychopathen-Genres betriebene Weiterentwicklung der moralisch konnotierten Bewusstseinsspaltung, also des Doppelgängermotivs, wurde interessanterweise gänzlich ohne die DID betrieben – vermutlich weil sich die hier diskursiv so wichtige Identifikation mit einem Protagonisten, der sich an seine Taten nicht erinnern kann, kaum gewährleisten ließe. Dieser Sachverhalt weist auf ein wesentliches Merkmal der DID hin: auf die Störung des Gedächtnisses. Der kohärente Nachvollzug zeitlicher Abläufe bildet ein zentrales Kriterium funktionierender Identitätsarbeit. Deshalb eignet sich für die filmische Bearbeitung des Identitätsbegriffs das Thema der Gedächtnisstörung in besonderem Maße. In erster Linie geschieht dies durch die Darstellung von ProtagonistInnen, die einen Gedächtnisverlust erleiden – dabei aber nicht im klinischen Sinne ihre Identität dissoziieren (vgl. MEMENTO, USA 2000; VANILLA SKY, USA 2001). Die DID ist im Spielfilm selten zu sehen, aber das, wofür sie im sozialwissenschaftlichen sowie kulturellen Diskurs allgemein verwendet wird, dafür umso mehr: die Frage nach dem Verhältnis zwischen normaler und abweichender Identitätsarbeit.

In der anschließenden Untersuchung wird nun der Frage nachgegangen, auf welchen diskursiven Linien der Begriff der Identitätsarbeit im Spielfilm mit dem der psychischen Störung vermittelt wird. Dies beinhaltet die Frage danach, wie die filmerischen Darstellungen der (abweichenden) Identitätsarbeit zu den Begriffen des gesellschaftlichen Kontextes, der Lebenswelt und der Subjektivität sowie zu kulturell etablierten Deutungsmustern des Wahnsinns ins Verhältnis gesetzt werden. Zu Beginn der Untersuchung wird dazu wieder der Film BUTCHER BOY (USA 1997) aufgegriffen, um zu zeigen, wie der Begriff der Identität als subjektive Vermittlung eines objektiven, das heißt gesellschaftlichen Wahnsinns, inszeniert werden kann. Danach wird das daraus abzuleitende Motiv eines identitätsgenerierenden Wahnsinns auf seine ästhetischen Merkmale (REPULSION, Großbritannien 1964; KÖNIG DER

FISCHER, USA 1991; LEOLO, Kanada 1991) sowie seine diskursiven An-schlüsse zu den ‚großen‘ kulturellen Erzählungen der Religion, Wissenschaft und Kunst hin befragt. Einen zentralen Strang bildet dabei der Blick auf spezifische Konzeptionen des Begriffs der Biographie. Die Variationsbreite des Biographiebegriffs, seine Entwicklung hin zu postmodernen Konzepten eines normalisierten Wahnsinns und die Möglichkeiten, damit kritische Perspektiven auf die kulturellen Bedingungen der Störungskategorie zu gewinnen, wird im Vergleich der Filme WIE IN EINEM SPIEGEL (Schweden 1960), BAD BOY BUBBY (Australien 1993) und BESSER GEHT'S NICHT (USA 1998) dargestellt. Die abschließende Analyse von DAS WEISSE RAUSCHEN (BRD 2001) legt dar, wie für den Begriff der Identitätsarbeit durch das Thema der psychischen Störung emanzipative Perspektiven gewonnen werden können, indem der darin enthaltene Begriff der symbolischen Grenzüberschreitung an die Frage nach den realen Freiheitsgraden der gesellschaftlichen Normalität rückgebunden wird.

9.2 Identität als subjektive Vermittlung eines objektiven Wahnsinns

THE BUTCHER BOY

Im vorangehenden Kapitel wurde BUTCHER BOY als ein Film vorgestellt, der in außergewöhnlicher Weise die mediale Figur des psychisch kranken Mörders, des bekann-ten Film-Psychopathen, in eine realitätsnahe und sozialkritische Erzählung einbaut.

Im Mittelpunkt von BUTCHER BOY steht der Junge Francies; anhand folgender kultureller Merkmale fällt er in das Raster des Film-Psychopathen: Er ist männlich, er ist weiß, und er ist gefährlich: Francies ist gewalttätig. Seine Darstellung als Psychopath wird jedoch nachhaltig gebrochen. Francies' Gewalttätigkeit wird als Geschichte seiner sozialen Benachteiligung und seines Ringens um Autonomie detailliert nachvollzogen, seine Geschichte ist realistisch erzählt.

Der Filmkritiker *Joachim Kürten* bezeichnet den Film als eine „ausufernde filmische Grotteske“, die trotz ihrer gelungenen Unterhaltungsmomente „der Wahrheit auf der Spur“ sei (Kürten 1998). Diese Wahrheit des Films schlüsselt Kürten anhand sozialpsychologischer Perspektiven auf: BUTCHER BOY erzählt die Geschichte eines Jungen, der zu Beginn der 60er Jahre in einem irischen Provinzort aufwächst. Francies ist klar milieugeschädigt. Seine Familie lebt stets an der Armutsgrenze, sein Vater ist Alkoholiker und stirbt bald, nachdem sich die manisch-depressive Mutter zuvor suizidiert hat. Francies wehrt sich mit mehreren Mitteln gegen sein Unglück: mit Humor, idealisierender Liebe und mit Gewalt.

Mit seinem einzigen Freund Joe spielt er kindliche Fantasiewelten durch, die sich immer wieder auf deren gemeinsame Lehrerin Mrs. Nugent bezie-

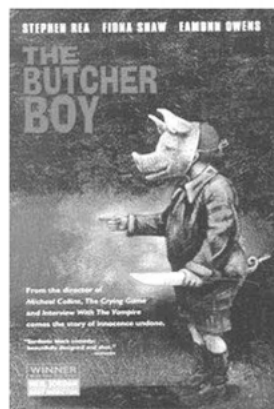


Abb. 139

hen. Die Lehrerin hasst Francies, sie ist entsetzt von seinen Familienverhältnissen und seiner widerspenstigen Art. Sie beschimpft ihn als Schwein und gibt ihm die Schuld am Tod seiner Mutter. Mrs. Nugent wird für Francies zunehmend reale und imaginäre Projektionsfläche für seine Aggression. Er setzt sich gegen ihre Demütigungen zur Wehr, indem er zusammen mit Joe Mrs. Nugent wiederholt ärgert. Erwachsene Freunde der Lehrerin wollen dem Jungen deshalb eine handfeste Lehre erteilen. Francies schlägt sie brutal zusammen. Angesichts dieser erstmals derart offensichtlichen Gewalttätigkeit bekommt sein Freund Joe Angst. Die Freundschaft zerbricht daran.

Francies Gewalttätigkeit wird als Widerstand gegen die „Rohheit, Intoleranz und Ablehnung der Gesellschaft“ (Kürten 1998) erklärt. Die Jury der Evangelischen Filmarbeit (1998) würdigt dabei eine dezidiert ethische Perspektive des Films: *THE BUTCHER BOY* behandle eine Fülle von Themen, „die sich im Kern immer wieder auf die Frage nach Identität und personaler Würde zurückführen lassen“ (Gemeinschaftswerk der evangelischen Publizistik e.V. 1998). Wie in dem zwei Jahre später von der Filmkritik ebenfalls durchgängig als sozialkritische Milieustudie aufgenommenen Film *DIE ASCHE MEINER MUTTER* (USA 1999; Regie: Alan Parker) zeigt *THE BUTCHER BOY* eine „gewöhnlich schreckliche Kindheit“ im Allgemeinen und eine „noch schrecklichere“ im Besonderen: „eine irisch-katholische Kindheit“ (Sterneborg 2000a, S.34). Die Religion ist in *THE BUTCHER BOY* ein zentraler Ansatzpunkt, an dem verdeutlicht wird, wie Francies' subjektiver Wahn auch einen objektiven Wahn widerspiegelt.

Francies ist gläubig, flüchtet sich in liebevolle Marienhalluzinationen und entspricht so sehr dem katholischen Idealbild eines demütigen Christen, dass er zum Lieblingsjungen eines Pfarrers wird. Er wurde aufgrund seiner Gewalttätigkeit in ein von katholischen Priestern geführtes Heim gesperrt, und der Pfarrer missbraucht Francies für seine fetischistischen Bedürfnisse. Als Francies sich den Missbrauch nicht mehr gefallen lässt, wird er zur Belohnung für sein Stillschweigen freigelassen. Francies konstruiert seine Identität daraufhin weiterhin innerhalb des normativ-religiösen Systems. Er ist überzeugt, sich mit der Freilassung aus dem Heim das „Francies-ist-kein-Mistkerl-mehr-Diplom“ verdient zu haben. Francies wird allerdings erneut interniert werden: diesmal vom klinischen System. Nach dem Tod seines Vaters bricht Francies seelisch zusammen und halluziniert. Der Hausarzt der Familie bringt ihn in die Psychiatrie. Dramaturgisches Kernstück seines Psychiatrieaufenthalts ist eine wiederholte, komisch inszenierte Elektrokrampfbehandlung: das filmästhetisch am meisten etablierte Symbol für den sozial kontrollierenden Zugriff der Institution Psychiatrie. Francies wird zum Kontrollobjekt von Kirche und Psychiatrie, von Religion und Wissenschaft. Doch Francies ist nicht unterzukriegen, die gesellschaftlichen Kontrollinstanzen scheitern. Francies flüchtet aus der Psychiatrie, kehrt in seinen Heimatort zurück, wird Metzgergehilfe und tötet schließlich Mrs. Nugent. Die verhasste Lehrerin erscheint Francies als die Ursache seiner sozialen Benachteiligung. Auf der narrativen Ebene des Films fungiert Mrs. Nugent als Symbol für die gesellschaftliche Schuld an Francies' leidvollem Schicksal. Nach dem Mord kommt der Protagonist wieder in die Psychiatrie – diesmal für lange, unbestimmte Zeit, aber nicht endgültig. Der Film wird retrospektiv erzählt. Am Anfang und am Ende ist Francies als junger, erwachsener Mann zu sehen, der von der einen Klinik in die nächste entlassen wird. Sein Arzt erklärt ihm, dass die Psychiatrie ihn in die Normalität führen wird.

Arzt: Du kehrst nun wieder zurück in die Welt, Francies. Wir denken, du bist soweit. Das, wo du jetzt hinkommst, nennen wir eine offene Anstalt - auf dem Weg in die nächste.

Francies: In die nächste Welt, Doc ?

Arzt: In die wirkliche Welt, Francies. Du musst dich wieder eingliedern. Du musst dich daran gewöhnen, aber wir haben ja die Probleme im Griff. Also müsste alles gut gehen.

Die Verlegung in eine offene Anstalt ist für Francies ein entscheidender Schritt in die Freiheit. Er verlässt nun die „Werkstatt für böse Mistkerle“ und resümiert im Innermonolog:

„Endlich hatte er das Diplom für ‚Francies-der-kein-böser-Mistkerl-mehr ist‘ bekommen. [...] Keine Außerirdischen mehr, kein Zerhacken mehr, und auch sonst nichts von der alten Scheiße. Und wenn irgendjemand dachte, Francies Brady würde wieder Ärger machen, dann hat er sich geirrt. Ärger, nein danke. Das ist es jetzt: Francies Brady Metzgergehilfe. Das ist das Ende.“

Der Film ist aber noch nicht ganz zu Ende. Nach langer Zeit erscheint ihm vor der Klinik wieder die Mutter Gottes. Francies scheint jedoch gereift zu sein: Er begegnet seiner Wahnvorstellung wie einer ehemaligen Freundin: distanziert und zugewandt gleichermaßen: „Oh Scheiße, oh, die Mutter Gottes!“ Francies fragt die Jungfrau Maria, wie es ihr so gehe und ob sie „immer noch mit Typen“ wie ihm rede, und er grenzt sich von ihr ab: „Du musst aufhören mit der Nummer vom Erscheinen und vom Verschwinden, sonst stecken sie mich wieder da rein“. Maria bleibt hartnäckig. Sie erklärt ihm, dass Gott und auch die Menschen ihn liebten. Sie sagt: „Die Welt geht oft einen Weg und wir einen anderen.“ Wenn Francies dies verstehe, müsse er Abstand von seiner kindlichen Fantasiewelt nehmen. Dieser Schlussdialog zwischen Francies und der Mutter Gottes referiert ein paradoxes Verhältnis zwischen Subjekt und Gesellschaft. Francies stimmt seiner eigenen Halluzination zu, sich von wahnhaften Fantasien zu trennen. Zudem entsteht zwischen ihm und seiner Fantasie nun sogar eine objektive Verbindung. Francies spricht noch einmal mit Maria:

Francies: Ach, was ich fragen wollte, sind all die wunderbaren Dinge weg?

Maria: Oh nein, Francies, sie sind alle noch da. Sieh nur, hier ist eines! (Maria wirft Francies ein Schneeglöckchen zu.)

Das Schneeglöckchen der Mutter Gottes ist ein Symbol für Francies' Autonomie, die nun auch gesellschaftlich anerkannt werden kann. Mit seinem Arzt spricht Francies die letzten Worte des Films:

Arzt: Hast Du eine Blume gepflückt, Francies?

Francies: Ein Schneeglöckchen.

Arzt: Sind spät dieses Jahr.

An Francies' Zurichtung und seinem letztlich ungebrochenen Widerstand dagegen wird deutlich, wie sehr die Gesellschaft unter einer ethischen Perspek-

tive versagt: Sie zeigt sich als ungerecht, verlogen und noch viel stärker gewalttätig, als das Individuum Francies es sein kann.

Das Thema eines objektiven Wahnsinns spitzt der Film weiterhin zu, indem das Material von Francies' subjektiven Wahnvorstellungen zum großen Teil aus politischen, kulturellen Inhalten besteht. Francies halluziniert Atomexplosionen und durch den militärischen Overkill verwüstete Welten, in denen Außerirdische die Herrschaft übernehmen. Fernsehbilder, Pressenachrichten und Alltagsdialoge stellen über die ganze Länge des Films hinweg das Bild eines politischen Klimas her, in dem es in erster Linie um eine medial erzeugte weltpolitische Bedrohung geht. In Francies' Wahnvorstellungen vermischen sich Fernsehbilder mit Comicszenen und Marienerscheinungen. Die Jury der Evangelischen Filmarbeit erklärt *THE BUTCHER BOY* als eine „Metapher des gesellschaftlichen und individuellen Wahnsinns“, die davon erzähle, dass „die Grenze zwischen Realität und Wahnsinn nicht mehr auszumachen ist“ (Gemeinschaftswerk der evangelischen Publizistik e.V. 1998). Die Grenze zwischen Realität und Wahnsinn wird hier explizit negativ verortet, und das bedeutet, dass sie ein komplexes und zentrales Thema des Films darstellt. Von daher soll nachfolgend untersucht werden, anhand welcher Merkmale die Konturen dieser Grenze genauer bestimmt werden können.

Zunächst kann die Grenze zwischen Wahnsinn und Realität anhand der bildästhetischen und dramaturgischen Mittel betrachtet werden, die den Wahnsinn im Subjekt darstellen sollen. In *BUTCHER BOY* werden dafür beispielsweise Halluzinationen wie Marienerscheinungen verwendet. Die nächste Frage zielt darauf ab, wie der Wahnsinn im Subjekt erklärt und mit den Darstellungen eines objektiven Wahnsinns verbunden wird. Francies' Wahnsinn wird biographisch anhand der genauen, realistischen Darstellung seiner Lebenswelt erklärt und darüber hinaus mit expliziten Darstellungen eines gesellschaftlichen Wahnsinns verflochten. Aufgrund dieser narrativ und bildästhetisch stimmigen Vermittlung des subjektiven mit einem objektiv-gesellschaftlichen Wahnsinn erlangt der Film Realitätsbezug.

Die Vermittlung des subjektiven mit einem objektiven Wahnsinn ist ein spezifisches Merkmal des sozialkritischen Films, das vor allem in der Zeit des New Hollywood-Kinos (1967–1976) an Bedeutung gewann. Beispielsweise wird es sehr explizit von dem für seine sensiblen Milieustudien bekannten Filmemacher *Robert Altman* formuliert. In seinem 1972 in den USA produzierten Film *IMAGES* (USA 1972), wird die Fallstudie einer Frau in soziologischen Dimensionen skizziert. Es geht um eine Frau, die nach dem Unfalltod ihres Geliebten in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Entfremdungsmechanismen psychotisch wird. Anlässlich dieses Films erläuterte Altman sein sozialkritisches Motiv sehr klar:

„Was mich interessiert, ist die Frage, wer verrückt ist, wer es nicht ist, und wie die Gesellschaft [...] das Individuum durch ihre Unterdrückung [...] so weit bringt, dass es sich so wie ein Verrückter verhält. Wobei es doch die Gesellschaft ist, die verrückt ist.“ (Altman zit. n. Condrau 1979, S.428)

Für die Untersuchung der Grenzen zwischen Wahnsinn und Realität anhand von Identitätskonstruktionen können hier folgende filmästhetische Dimensionen festgehalten werden:

- bild- und soundästhetische Darstellung des Wahnsinns
- narrative Darstellung des Wahnsinns anhand Biographie, Lebenswelt
- Vermittlung des Realitätsbezugs anhand eines verallgemeinerbaren sozialen Kontexts

Zur Untersuchung der Konstruktion von Normalitäts- und Abweichungskategorien anhand des Themas der Identität stellen sich folgende Fragen: Wie wird das Individuum mit gesellschaftlichen Bedingungen ins Verhältnis gesetzt? Wie wirkt die Gesellschaft normierend auf das Individuum, und wie ist der Begriff der Autonomie konzeptualisiert? Wo zeigt sich das Individuum widerständig? Wie verlaufen die gesellschaftlichen Grenzen von Normalität und Abweichung im Subjekt? Welche tradierten Identitätskonstrukte werden im Film verhandelt, und welche Grenzen werden dabei überschritten?

Unter filmsoziologischer Perspektive werden die Lösungen zur Frage der Identität innerhalb folgender Diskursfelder entwickelt: Wissenschaft, Religion, Kunst und Medien sowie Theorien zur Bedeutung von sozialen Umwelten. Der Begriff der psychischen Störung hat dabei in der Regel eine integrative Funktion. Er verbindet die verschiedenen Diskursfelder über den Begriff der Identität. Beispielsweise können Francies' Marienerscheinungen auf der psychologischen Ebene als eine inhaltliche Denkstörung, auf der religiösen Ebene als Gottesnähe, auf der ästhetisch-medialen Ebene in Zusammenhang mit den Erscheinungen von endzeitlichen Außerirdischen oder Atombomben als kultureller Code und auf der sozialen Ebene als Ausdruck extremer Einsamkeit verstanden werden. Der Wahnsinn erscheint auf objektiver wie subjektiver Ebene gleichermaßen. Auf der Seite des Subjekts, wo man von einer psychischen Störung sprechen kann, erscheint er dabei weniger als Defekt, sondern vielmehr als identitätserhaltende bzw. -generierende psychische Leistung. Die Konstruktion dieses identitätsgenerierenden Wahnsinns wird nachfolgend auf drei Dimensionen untersucht:

- Darstellung des Wahnsinns als abnormer Wirklichkeitseffekt
- kulturelle Ansatzpunkte des Wahnsinns: Religion, Wissenschaft und Kunst
- Darstellung des Wahnsinns als Lebensgeschichte

Die Darstellung des Wahnsinns ist ein filmästhetisch besonders interessantes Problem. Da es hier um die Überschreitung von Wirklichkeitsgrenzen geht, wird die genaue Arbeit mit etablierten Wirklichkeitscodes auf der bildästhetischen Ebene besonders bedeutsam. Drei Möglichkeiten der filmischen Konstruktion abnormer Wirklichkeitseffekte werden nachfolgend anhand der Filme *REPULSION* (England 1964), *KÖNIG DER FISCHER* (USA 1991) und *LEOLO* (Kanada 1991) vorgestellt. Die diskursive Verwendung der Störungskategorie innerhalb kultureller Felder wie Wissenschaft, Religion und Kunst wird anhand der Filme *WIE IN EINEM SPIEGEL* (Schweden 1960) und *BAD BOY BUBBY* (Australien 1993) expliziert. Die Darstellung des Wahnsinns als Lebensgeschichte kann in zwei Richtungen unterschieden werden: Zum einen wird der Wahnsinn als tragische Lebensgeschichte erzählt, worin er die Grenzen der Normalität übersteigt und das schwere Schicksal der ProtagonistInnen endgültig besiegelt (z.B. *CAMILLE CLAUDEL*, Frankreich 1988). Zum anderen wird er als eine Alltagsgeschichte erzählt, in der Störungskategorien innerhalb der kulturellen Koordinaten von Normalität eingebaut sind.

Erfolgreiche Filme dieser Art wie zum Beispiel *BESSER GEHT'S NICHT* (USA 1998) oder *DAS WEISSE RAUSCHEN* (BRD 2001) können dabei einer postmodernen Lesart unterzogen werden. Für die Analyse des Zusammenhangs von Störungskategorien und Identitätskonstruktionen sind sie deshalb besonders interessant.

9.3 Ästhetische Mittel und diskursive Anschlüsse des identitätsgenerierenden Wahnsinns

Wahnsinn als abnormer Wirklichkeitseffekt

REPULSION/KÖNIG DER FISCHER/LEOLO

1964 erreichte der junge Roman Polanski internationales Aufsehen mit seinem in England produzierten Film *REPULSION* (dt. Titel: *EKEL*). Zu sehen ist die junge, attraktive Carol (Catherine Deneuve), die in einem Maniküre-Salon arbeitet und, während sie die Wohnung ihrer verreisten Schwester hütet, psychotisch wird. Der Wahnsinn wird hier bildästhetisch sehr hart inszeniert. In einem Hitchcock ebenbürtigen Stil der subjektiven Kamera wird die ZuschauerIn zum Subjekt von Carols Wahnvorstellungen. Zu sehen sind Halluzinationen von Händen und vergewaltigenden Männern, die aus der Wand kommen und über Carol herfallen. Zudem tötet Carol zwei (reale) Besucher und versteckt die Leichen in der Wohnung. Carol zieht sich immer tiefer in ihren Wahn und in die Einsamkeit der fremden Wohnung zurück. Sie kappt die Telefonleitung, und am Ende findet die Schwester sie apathisch unter dem Bett liegend. Carol wird weggetragen; in der letzten Einstellung ist sie auf einem Foto mit unheimlichen Augen zu sehen.



Abb. 140 : *REPULSION*

REPULSION wurde mit dem Silbernen Bären prämiert, der Film gilt als „handwerklich perfekter Psycho-Thriller“, der „den banalen Alltag zu einem Inferno schockierender Visionen“ verfremdet (Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998), und er thematisiert „die Beziehungslosigkeit der Menschen in der heutigen Gesellschaft“ (Seeblen 1995, S.154). Die wirklichkeitsüberschreitende Darstellung des Wahnsinns durch visuelle Effekte ist die gängige Form seiner Inszenierung. Schon in *CABINET DES DR. CALIGARI* (1919) wurde mit expressionistischen, bildnerischen Mitteln der Wahnsinn auf die Filmbühne gebracht. Bekannt sind auch die Halluzinationen des *DR. MABUSE*. Doch mit *REPULSION* wurden die Wahnvorstellungen des Individuums in einer neuartigen Weise als psychosozialer Verfall von Realitätsbezüge unter minimalistischer Verwendung von narrativen Mitteln dargestellt (vgl. Thymark 1978).

Während in *REPULSION* die ZuschauerIn langsam und hautnah in eine verstörende Wahnwelt der Protagonistin geführt wird (vgl. *THE MACHINIST*, 2003), treten die visuellen Wahnsinns-Darstellungen im Unterhaltungsfilm eher spektakulär und mit klaren Distanzierungsmöglichkeiten auf. Der mit dem Oscar und dem Silbernen Bären prämierte Film *KÖNIG DER FISCHER* (USA 1991) zeigt beispielsweise ein buntes Märchen, das in New York spielt. Der Held des Märchens, ein psychotischer ehemaliger Literaturprofessor, der seit dem Mord eines Amokläufers an seiner Frau als Obdachloser den Heiligen Gral in New York sucht, halluziniert immer wieder einen bösen Ritter. Der Ritter ist bildästhetisch eindrucksvoll und bedrohlich wie in jedem guten Ritter-Unterhaltungsfilm inszeniert. Mit Hilfe eines Freundes, der schließlich einen wertvollen Kelch aus einer Privatgalerie stiehlt, überwindet der Protagonist jedoch seine psychische Krankheit und freut sich am Schluss wieder des Lebens. Die Freunde liegen in der letzten Szene nachts im Central Park, betrachten ein Feuerwerk, und es läuft das Titellied des Films: „I love New York in June“.

KÖNIG DER FISCHER wurde unter der Regie von Terry Gilliam produziert. Gilliams Arbeiten beinhalten häufig abnorme Wirklichkeitskonstruktionen (vgl. *TIME BANDITS* 1981, *DIE ABENTEUER DES BARON MÜNCHHAUSEN* 1989, *12 MONKEYS* 1995, *FEAR AND LOTHING IN LAS VEGAS* 1998); besondere Anerkennung gewann er dabei mit der sozialkritischen Negativ-Utopie *BRAZIL* (USA 1985). *KÖNIG DER FISCHER* stellt nun die Frage nach der Wirklichkeit in keinen gesellschaftlichen Zusammenhang mehr. Die Abnormität von Parrys Wirklichkeit ist rein individuell. Der Film zeigt, dass ein Märchen mit psychotischen Fantasien und bösen Rittern auch unter Obdachlosen miten in New York stattfinden und gut ausgehen kann.

Filmische Darstellungen abnormer Wirklichkeiten müssen nicht immer hart und alpträumhaft wie in *REPULSION* oder spektakulär und märchenhaft wie in *KÖNIG DER FISCHER* sein. Sie können auch leise, poetisch und tiefgründig inszeniert werden. Ein Beispiel dafür ist der kanadisch-französische Film *LEOLO* (1991). Der Film erzählt wie *BUTCHER BOY* die Geschichte einer Kindheit, die Darstellungen des Wahnsinns sind mit der Handlung stringent verwoben. Der Regisseur Jean-Claude Lauzon erzählt in *LEOLO* seine eigene Kindheit. Es geht um den Jungen Leolo, der in einem kanadischen Armenviertel aufwächst. Seinen bedrückenden familiären Verhältnissen entflieht er durch das Schreiben und durch Wahnfantasien, in denen er sich ein anderes Leben konstruiert. In seiner Fantasiewelt lebt Leolo in Sizilien. Dort liebt er das imaginäre Nachbarmädchen Bianca. Gleichzeitig erlebt Leolo auf der realen Ebene die alltägliche Gewalt seiner sozialen Verhältnisse. Formal gibt es zwischen diesen beiden Wirklichkeitsebenen keinen Bruch. Die Geschichte bleibt bis zum Schluss poetisch. Als Leolo seinen Großvater umbringen will und beginnt, in Absenzen zu fallen, kommt er in die Psychiatrie. Die vorletzte Sequenz zeigt ihn apathisch in Eisbädern. Doch Leolo erzählt im Innermonolog weiterhin seine Geschichte. Sein Ton ist leise, sein Verstand ist klar. *LEOLO* ist weit entfernt von einem Alptraum. Vielmehr ist der Film voller „verstörender Schönheit“ (Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998).

Neben der bildästhetischen Tiefe beinhaltet *LEOLO* auch eine auktoriale, distanzierte Erzählperspektive. Die reflexive Perspektive gewinnt der autobiographisch arbeitende Regisseur dabei aus seiner aktuellen Erwachsenen-sicht. Im Film ist die erwachsene Sicht in die Innermonologe des Kindes

Leolo eingebaut. Damit gewinnt der Film eine intensive Spannung. Leolo erzählt retrospektiv seinen eigenen Wahnsinn. In diese Erzählung sind die Themen Psychiatrie, Religion und Kunst eingearbeitet. Eine Psychiaterin spricht zu Leolo und erklärt ihm, dass seine Mutter eine sehr starke Frau sei, die schon durch viele „Prüfungen“ gegangen sei. Sie begegnet Leolo auf einer moralischen Ebene, die in den Bereich der Religion führt. Am Ende des Films resümiert Leolo das Wesen seiner Melancholie als eine Frage von Schuld:

„Sie, meine Dame, sie, die kühne Melancholie, die mein Fleisch mit einem einsamen Schrei zerreißt, um es der Langeweile zu opfern. Sie, die mich quälte in den Nächten, wenn ich nicht mehr weiß, welchen Weg ich einschlagen soll in meinem Leben. Ich habe ihnen hundertmal meine Schuld bezahlt.“

Begleitet von kraftvollem Bluesrock reflektiert Leolo weiter das Leiden an seiner Einsamkeit:

„Von der Glut der Asche bleibt mir nur die Asche, von einem Schatten die Lüge, von der sie wollten, dass ich sie verstehe. Und die weiße Fülle, die nicht wie das alte Zwischenspiel war, sondern eine Braunhaarige, mit zarten und tückischen Fesseln, die mein Leid durchbohrte mit einer spitzen Brust, an die ich so geglaubt hatte und die mir nur das Bedauern gelassen hat, den Tag zu sehen, der über meiner Einsamkeit erwacht.“

Über die ganze Dauer des Films wurde Leolo von einem literarischen Mentor begleitet, der Teil seiner Fantasiewelt ist. Er beendet die Geschichte mit einem literarischen Zitat:

„Ich werde mich ausruhen, den Kopf zwischen zwei Worten - ‚in L'avalée des avalées‘.“¹

LEOLO zeigt die Möglichkeit der Kunst als Überwindung des gesellschaftlichen Wahnsinns und Spiegel des subjektiven Wahnsinns gleichermaßen. Der Wahnsinn wird poetisch dargestellt und schließt damit diskursiv an die Themen Wissenschaft, Religion und Kunst an.

Kulturelle Erzählungen des Wahnsinns: Religion, Wissenschaft und Kunst

WIE IN EINEM SPIEGEL / BAD BOY BUBBY

Nachfolgend wird die Verwendung von Störungskategorien in Verbindung mit den kulturell „großen“ Themen Wissenschaft, Religion und Kunst untersucht. Hier zeigt sich, wie der Begriff psychischer Störung – postmodern gesprochen – hinsichtlich moderner „Metaerzählungen“ (vgl. Lyotard 1982) des Subjekts verwendet werden kann.

Die Filme des schwedischen Filmemachers Ingmar Bergman gelten als Klassiker des modernen Kinos hinsichtlich ihrer tiefgründigen Konstruktion

1 Réjean Ducharme.

von Subjektivität im Spannungsfeld von gesellschaftlichen Entfremdungsprozessen. Bergman ist dafür bekannt, mit seinen poetischen Konstruktionen moderner Subjektivität transzendentalphilosophische Gegenstände zu berühren. Er arbeitet dabei mit einer existenzialistischen Perspektive, die das Subjekt als Überwindung einer rationalistischen Weltsicht konstruiert. Der Metaerzählung des Rationalismus wird ein transzendentaler Subjektbegriff entgegengesetzt.



Abb. 141

In dem Film *WIE IN EINEM SPIEGEL* (Schweden 1960) wird dabei die Kategorie der psychischen Störung als diskursives Feld dieses Widerspruchs verwendet (vgl. Simon 1981). In dem Film geht es um vier Personen: Die psychisch kranke Karin, ihren Vater David, ihren Geliebten Martin und ihren Bruder Peter. Karins Vater ist Schriftsteller und leidet am Leben einer existenzialistischen, tragischen Künstlerpersönlichkeit. Seiner Tochter entzieht er sich praktisch, während er sie gleichzeitig in Form narzisstischer Selbstbezogenheit idealisiert. Im Rahmen transzendentalphilosophischer Ausführungen erklärt er Martin seine Liebe zu Karin. Martin begehrt Karin, und er ist ihr Arzt. Er

kümmert sich um die Schizophrenie seiner Geliebten. Die Handlung spielt auf einer einsamen schwedischen Insel während des Sommerurlaubs. Karin war zuvor in der Psychiatrie und soll sich nun erholen. Martin diagnostiziert ihre Krankheit als unheilbar. Er will ihr durch seinen Sachverstand und seine Liebe helfen und avanciert zur konkurrierenden Vaterfigur. Innerhalb dieses Beziehungssystems zieht sich Karin immer weiter in einen religiösen Wahn zurück. Sie erwartet, dass Gott zu ihr kommen werde, spricht vom Wechsel zwischen verschiedenen Welten und entschuldigt sich dabei immer wieder – so lange, bis sie nicht mehr ansprechbar ist. Karin wird wieder in die Klinik gebracht. Ein Hubschrauber landet auf der Insel und fliegt sie weg. Die symbolische Anspielung auf Marias Himmelfahrt ist dabei offensichtlich. Danach resümieren David und Peter über die Möglichkeit unterschiedlicher Wirklichkeiten. Der Vater erklärt dem Sohn: „Du brauchst etwas, woran du dich festhalten kannst.“ Er spricht mit ihm über Gott, und Peters Worte schließen den Film: „Papa hat mit mir gesprochen.“

Die Störungskategorie hat hier folgende Funktionen: Sie markiert die Überschreitung sozialer Normen, und sie legitimiert den theoretisch objektivierenden sowie praktisch kontrollierenden Zugriff der anderen. Gleichzeitig organisiert die Darstellung des Wahnsinns eine sinnliche Gestalt des Transzendenzbegriffs. Bergman verwendet den Begriff der psychischen Störung als Ansatzpunkt für gesellschaftliche Strukturen und gleichzeitig als Symbol für die Autonomie des Individuums. Die Überschreitung der Norm wird im Privaten verortet, und die Freiheit des Subjekts wird damit in einer existenzialistischen Weise konstruiert.

Das Material seiner Subjektkonstruktion gewinnt Bergman dabei aus der Reflexion bürgerlicher Ideologien und moderner Metaerzählungen. Religion, Wissenschaft und Kunst werden zueinander in konflikthafte Verhältnisse gesetzt. Integrales dramaturgisches Moment dieser Reflexion von Bürgertum

und Subjekt ist dabei das leidende Individuum. Wie alle Filme von Bergman² kritisiert WIE IN EINEM SPIEGEL das Bürgertum, indem dessen Innenseite im Subjekt ausgeleuchtet wird und sich dort ein kaum zu ertragendes psychisches Leiden zeigt. „Bei Ingmar Bergman war das Kino so bürgerlich, dass es sich nur noch vor sich selbst grauen konnte“, kommentiert dazu der Filmwissenschaftler *Georg Seeßlen* (1998). Die Überwindung des Leidens kann in Bergmans Film, wenn überhaupt, nur auf dem Weg der Innerlichkeit stattfinden. Die Diskurse von Religion, Wissenschaft und Kunst bleiben auf ihrer praktischen Seite geschlossen und unausweichlich. WIE IN EINEM SPIEGEL zeigt ein Subjekt, das äußerlich durchgängig ausgegrenzt wird und im Leiden gefangen bleibt. Besonders deutlich zeigt dies die Metapher des Opfers als transzendente Überschreitung von Wirklichkeitsgrenzen (vgl. auch DAS OPFER, Schweden/Frankreich 1985, Regie: Andrej Tarkowskij).

In dem eher postmodern konzipierten Film BAD BOY BUBBY (1993) dagegen wird diese Figur des Opfers klar gebrochen. Der in Australien produzierte und in Venedig prämierte Film (Regie: Rolf de Heer) zeigt ein Subjekt, das sich unter den Bedingungen extremer gesellschaftlicher Zurichtung und psychischer Beschädigung befreit. Die Metaerzählungen Religion, Wissenschaft sowie Kunst werden dabei ineinander verschränkt und dekonstruiert. Auf der narrativen Ebene korrespondiert diese Dekonstruktion der Diskurse dabei klar mit emanzipierenden äußerlichen Handlungen.

BAD BOY BUBBY zeigt den Weg des psychisch schwer traumatisierten jungen Mannes Bubby. Die ersten Szenen zeigen ihn innerhalb einer kargen, fensterlosen Wohnung. Wie in einem Beckett'schen Drama ist die Stimmung endzeitmäßig. Das Szenario ist grotesk. Bubby lebt zusammen mit seiner Mutter, die stets nur mit einer Gasmaske außer Haus geht, um Bubby vorzumachen, dass man an der frischen Luft sterben würde. Bubby war noch nie in seinem Leben außerhalb der Wohnung. Die Mutter missbraucht Bubby sexuell und erniedrigt ihn seelisch. Bubbys Verhalten ist infantil. Am schließlich nach dreißig Jahren sein Vater heimkehrt und die Eltern ihn gemeinsam demütigen, ermordet Bubby sie beide mit einer Frischhaltefolie. Anschließend verlässt er das erste Mal die Wohnung. Er lernt eine Punk-Band kennen und beginnt auf der Bühne sein Inneres nach außen zu kehren. Er singt die Beschimpfungen heraus, die er von seinen Eltern hören musste, und er singt über seine Ängste vor Gott. Das Publikum ist begeistert von der radikalen Performance. Als Bubby in einem Restaurant eine Frau belästigt, wird er von der Polizei festgenommen und inhaftiert. Die Deprivation der Haft retraumatisiert ihn. Bubby zeigt deutliche psychotische Symptome. Der Gefängnisaufenthalt veranschaulicht die verallgemeinerbare gesellschaftliche Dimension seiner Traumatisierung. Nach seiner Entlassung und Resozialisierung geht Bubby in eine Kirche. Er erzählt dem Organisten von seiner



Abb. 142: BAD BOY BUBBY

2 Bergman-Filme, die weiterhin einen klinischen Kontext psychischen Leidens darstellen, sind: PERSONA (1966; eine Krankenschwester pflegt eine psychisch kranke Schauspielerin), VON ANGESICHT ZU ANGESICHT (1975; eine Psychiaterin leidet an Depressionen) und AUS DEM LEBEN DER MARIONETTEN (1980; ein Frauen-Mörder begibt sich erfolgreich in psychoanalytische Therapie).

Angst vor Gott: „Jesus kann alles sehen, was ich tue, und er schlägt mich windelweich.“ Der Organist spricht Bubby zärtlich an und führt ihn bei Nacht in eine große Fabrik. Er erklärt ihm dort, wie man Gott zu überwinden hat:

„Weißt du, niemand wird dir helfen, Bubby, denn es gibt niemanden, der dazu vorgesehen ist - niemand. Wir sind alle nur komplizierte Anordnungen von Atomen und subatomaren Teilchen. Wir leben nicht. Unsere Atome bewegen sich in einer Art und Weise, die uns Identität und Bewusstsein verleiht. Wir sterben auch nicht, unsere Atome strukturieren sich nur um. Es gibt keinen Gott. Es kann keinen Gott geben. Es ist lächerlich, in Kategorien eines höheren Wesens zu denken. [...] Wir sind die Architekten unserer eigenen Existenz.“

Dieser mechanistischen und rationalistischen Theorie vom Subjekt fügt er schließlich auch noch eine moralische hinzu:

„Verdammt noch mal, leugnen wir doch einfach seine Existenz. Es ist unsere Pflicht, die Existenz Gottes zu leugnen. [...] Es ist die Pflicht aller menschlichen Wesen, die Existenz Gottes zu verneinen. Es ist unsere Pflicht, ihn zu beleidigen. [...] Dann, und nur dann übernehmen wir die volle Verantwortung für das, was wir sind. Und genau das musst du tun, Bubby!“

Der Organist bietet Bubby als Alternative zum Schrecken der Religion zwei Mythen des Bürgertums an: die naturbeherrschende Wissenschaft und das autonome Subjekt. Diese beiden Freiheitsversprechen der Moderne werden jedoch dekonstruiert. Der Vortrag des Organisten über die Wissenschaft und den Menschen findet in einer riesigen Fabrik statt. Die Symbolhaftigkeit dieser Kulisse ist klar. Aber die Darstellung der Fabrik ist bedrohlich: Die Halle ist fast menschenleer, schwere Elektroaggregate laufen fast lautlos und eigenständig. Es ist Nacht. Die Codes einer postindustriellen Ästhetik kommen hier zum Tragen. Das heißt, die Wissenschaft wird ohne Freiheitsversprechen dargestellt. Den Worten des Organisten wird damit widersprochen, und sein idealistischer Begriff von Autonomie ist angesichts der Härte von Bubbys Schicksal bereits im Ansatz ad absurdum geführt.

Als dritte bürgerliche Befreiungsmöglichkeit bleibt Bubby nun noch die Kunst. Diese Möglichkeit ergreift Bubby, jedoch in subversiver Weise. Bubby ist durch Zufall Leadsänger einer Punk-Band geworden. Er entäußert bei den Auftritten seine wütende Verzweiflung und inszeniert seine Traumatisierung. Beim ersten Konzert trägt er die Beschimpfungen seines Vaters vor, beim zweiten setzt er die Gasmaske auf, und beim dritten tragen alle Bandmitglieder Frischhaltefolien über den Köpfen. Die Performanz ist hart und gelungen. Das Medium Punk nimmt Bubbys Externalisierungen problemlos auf.

Doch Bubby befreit sich nicht nur über die Kunst. Er lernt Angel kennen, eine junge Erzieherin, die sich in ihn verliebt. Auch Angel ist eine gesellschaftliche Grenzgängerin. Sie arbeitet für eine Gruppe geistig Schwerbehinderter, und sie wurde ebenfalls von ihren Eltern grausam unterdrückt. Die beiden werden trotz Bubbys offensichtlicher Störung ein Paar, und am Ende des Films bekommt Angel ein Baby. In der letzten Einstellung ist Bubby mit einem Kind im Garten eines kleinbürgerlichen Hauses beim Spielen zu sehen. Diese soziale Dimension ist in *BAD BOY BUBBY* die entscheidende Ebe-

ne, auf der die Codes des Bürgertums praktisch durchbrochen werden. Auf der künstlerischen Ebene findet der erste Schritt der Befreiung statt. Doch alleine auf dieser Ebene würde Bubby noch klar in die traditionellen Vorstellungen vom künstlerisch entgrenzten Wahnsinn fallen. Bubby wäre eine manipulierte Künstlerpersönlichkeit, die im Rahmen einer Prinzhorn'schen „Psychopathologie des Ausdrucks“ (vgl. Prinzhorn 1922)³ beschreibbar wäre. *BAD BOY BUBBY* geht jedoch einen Schritt weiter. Der Protagonist verankert sich über die Institution Familie in der sozialen Normalität. Während die vom Wahnsinn gezeichnete Künstlerpersönlichkeit per definitionem ihre Freiheit nur außerhalb der Normalität finden kann, beginnt Bubby ein freies Leben innerhalb der Normalität zu führen. Diese narrative Figur gibt dem Film Sprengkraft, denn ein offensichtlich so sehr gestörtes Individuum wie Bubby als Familienvater zu sehen, verletzt die etablierten Vorstellungen von sozialer Normalität und Abweichung.

Im Unterschied zu Bergmans *WIE IN EINEM SPIEGEL* bricht *BAD BOY BUBBY* die modernen Metaerzählungen von Religion, Wissenschaft und Kunst an der Stelle des Begriffs vom sozialen Kontext auf. *WIE IN EINEM SPIEGEL* zeigt eine Protagonistin, die sich diskursiven Praktiken der Wissenschaft und Kunst auf dem Weg in die Innerlichkeit entzieht. Gleichzeitig bleibt sie aber praktisches Objekt der gesellschaftlichen Kontrolle. Die Metaerzählung der Religion wird dabei einerseits als Konstruktionsmaterial für den psychosozialen Rückzug verwendet und andererseits durch die Darstellung des daraus folgenden Leidens gebrochen. Der Film setzt die Themen Religion, Wissenschaft und Kunst an ihrer Schnittstelle des Begriffs vom Individuum in ein diskursiv konflikthafte Verhältnis. Bestimmt wird dieser Konflikt von der Frage nach einer Befreiung vom gesellschaftlichen Leiden. Bergmans Film beantwortet diese Frage mit einer existenzialistischen Konstruktion vom autonomen, transzendentalen Subjekt – und verbleibt damit innerhalb einer Metaerzählung, die im Prinzip ohne einen emanzipativen Begriff vom sozialen Kontext auskommt. *WIE IN EINEM SPIEGEL* verwendet einen Begriff vom Wahnsinn, der sich in die Metaerzählung vom autonomen Subjekt fügt. *BAD BOY BUBBY* dagegen zeigt einen Wahnsinn, der gewissermaßen ideologisch nicht integrierbar ist. Der Wahnsinn unterläuft hier die Metaerzählung des autonomen Subjekts und verstört die Kategorien der sozialen Normalität. *BAD BOY BUBBY* erzählt eine progressive Lebensgeschichte – anhand der Figur eines psychisch gestörten Individuums. Hier findet kein psychischer Verfall statt wie in *REPULSION* und kein sozialer Rückzug wie in *LEOLO* oder *WIE IN EINEM SPIEGEL*. Das Thema der Identität wird innerhalb der Koordinaten von sozialen Lebenswelten verhandelt. Die Störung wird als Teil einer Lebensgeschichte begriffen. Durch diese Integration der Störung in die Normalität und die damit verbundene Verwendung eines pluralisierten Identitätsbegriffs wird *BAD BOY BUBBY* einer postmodernen Lesart zugänglich. Neben dem dekonstruktivistischen Umgang mit den Themen Religion, Wissenschaft und Kunst verweist der Film auf die Relevanz der Vermittlung von Wahnsinn und sozialer Realität. Die Störungskategorie funktioniert dabei über einen erweiterten Identitätsbegriff als integrales Element einer Lebensgeschichte.

3 Vgl. auch *LA PASSION D'ADOLF WÖLFLI* (Schweiz 1983, Regie: Pierre Koralnik); *ALOÏSE* (Frankreich 1975, Regie: Liliane de Kermadec).

Störungskategorie, Identität und Lebensgeschichte

BESSER GEHT'S NICHT

Im modernen Spielfilm wird die Lebensgeschichte psychisch gestörter Individuen in der Regel in Form einer tragischen Biographie erzählt. Die Biographie muss dabei nicht über ein ganzes Leben nachvollzogen werden, meist geht es nur um Ausschnitte von Biographien. Der Wahnsinn wird mit dem sozialen Leben verbunden, dabei aber so konstruiert, dass er als tragische Lösung von sozialen Problemen auftritt. Tragisch sind die Biographien deshalb, weil die ProtagonistInnen die Bedingungen ihres Leidens mit befestigen (z.B. SPIEGELBILDER, Ungarn 1976; DIE BERÜHRTE, BRD 1981; DIE HÖLLE, Frankreich 1994) oder sozial nachhaltig ausgegrenzt werden (z.B. ALBERT - WARUM, BRD 1977) und am Ende psychisch zerstört (z.B. WOYZECK, BRD 1979), sozial depriviert (z.B. CAMILLE CLAUDEL, Frankreich 1988) oder tot aus dem Film gehen (z.B. BETTY BLUE – 37,2 GRAD AM MORGEN, Frankreich 1985).

Der Wahnsinn übersteigt hier die Normalität. Im Zuge des postmodernen Kinos werden die Begriffe von Wahnsinn, Biographie und Normalität nun anders vermittelt. Der Wahnsinn wird auch als Lösung sozialer Probleme behandelt – aber innerhalb der sozialen Normalität.

Der mit drei Oscars ausgezeichnete Film *BESSER GEHT'S NICHT* (USA 1998) zeigt einen Protagonisten, dessen Darsteller Jack Nicholson bereits 1975 mit *EINER FLOG ÜBER'S KUCKUCKSNEST* berühmt wurde. Während dieser bisher erfolgreichste psychiatriekritische Film die Ausgrenzung aus der Normalität thematisiert, spielt Nicholson in *BESSER GEHT'S NICHT* nun einen Mann, dessen psychische Abweichung von gesellschaftlichen Normalisierungsinstanzen völlig unberührt bleibt. Zu sehen ist der erfolgreiche, aber zurückgezogen lebende 50- bis 60-jährige Schriftsteller Melvin. Er ist ein penibler und boshafter Typ. An niemandem kann er ein gutes Haar lassen, und niemand darf ihn in seinen Alltagsroutinen stören. Doch Melvin ist nicht nur „schrullig“, er zeigt auch klinisch relevante Symptome: Eine Seife verwendet er stets nur einmal, das Besteck bringt er im Restaurant selbst mit, und auf dem Bürgersteig hütet er sich davor, die Fugen zwischen den Platten zu berühren (vgl. *WAS IST MIT BOB?* 1991). Obwohl in dem Film keinerlei psychiatrische oder psychotherapeutische Kontexte vorkommen, ist klar zu erkennen, dass Melvin als psychisch krank konstruiert ist. Er hat eine Zwangsstörung. Sein Platz in der Normalität ist dadurch jedoch nicht gefährdet, die Störung hat er in sein Leben integriert. Doch Melvins überschaubares Leben wird von außen durcheinander gebracht. Als sein Nachbar ins Krankenhaus muss, soll Melvin dessen Hund hüten. Melvin hasst Hunde, wie alles, was in seinem Luxusappartement Unordnung machen könnte. Darüber hinaus muss er sich nun auch mit seinem Nachbarn, einem exaltierten Maler, auseinandersetzen. Und schließlich erscheint in seinem Stammrestaurant, wo er jeden Mittag am selben Tisch sitzt, seine gewohnte Serviererin Carol nicht mehr. Der Misanthrop Melvin muss sich nun sozial öffnen. Carol kommt nicht zur Arbeit, weil der Zustand ihres chronisch kranken Sohns bedenklich geworden ist. Darauf bezahlt Melvin der finanzschwachen Kellnerin die teure, erfolgreiche ärztliche Behandlung. Er sagt, dass er das nur tue, weil er seine Stammserviererin brauche, um beim Essen überhaupt einen Bissen hinunter-

zubekommen – doch in Wahrheit ist er in sie verliebt. Obwohl er sich offensichtlich bemüht, Carol mit seiner zwanghaften Boshaftigkeit vor den Kopf zu stoßen, führt diese Lovestory zu einem Happy End. Melvin kommt mit Carol zusammen und dankt ihr am Schluss dafür, durch sie „ein besserer Mensch“ geworden zu sein.

BESSER GEHT'S NICHT ist eine Komödie, die an den STADTNEUROTIKER denken lässt. In beiden Filmen sind Künstlerpersönlichkeiten zu sehen, die mit ihren psychischen Störungen zu kämpfen haben. Beide Künstler stehen dabei fest im Leben. Beide bestreiten eine selbstbestimmte, erfolgreiche Karriere, und die Konstruktion beider Figuren ist immun gegen die idealistische



Abb. 143: BESSER GEHT'S NICHT

Figur vom genialen Wahnsinn. Bereits der Titel verweist allerdings auf eine Umkehrung des Motivs von Woody Allens Film. „Besser geht's nicht“ (Orig. „As Good As It Gets“) widerspricht dem Selbstverständnis des Stadtneurotikers. Das Prinzip der Anhedonia (vgl. Kap. 5.3 S.206) wird in BESSER GEHT'S NICHT auf den Kopf gestellt. Somit stellt sich die Frage, was den Film neben seiner schauspielerischen Meisterleistung so erfolgreich macht. Welche veränderten Vorstellungen von Identität und psychischer Störung spricht er an?

BESSER GEHT'S NICHT vermittelt eine progressive Dimension des Störungsbegriffs. Aufgrund seiner Zwangsstörung gewinnt Melvin nachhaltigen Kontakt zu Carol. Neben Charme und finanzieller Potenz ermöglicht ihm insbesondere auch diese Seite seiner Identität das Aufnehmen einer Beziehung. Ein reicher Zwangsneurotiker und eine arme, psychisch stabile Frau verlieben sich ineinander – eine einfache Geschichte mit gutem Ende. Beide erlösen sich gegenseitig von Einsamkeit, Bitterkeit und Not. Die psychische Krankheit ist hier nur ein Identitätsbestandteil auf Seiten eines dieser beiden Individuen. Im STADTNEUROTIKER dagegen überspannt die Störungskategorie die ganze Beziehungsdynamik sowie deren kulturelles Umfeld. Entlang der Störungskategorie verlaufen im Subjekt hier gesellschaftliche Widersprüche. Das Ringen um ein kohärentes Identitätsgefühl wird zur gesellschaftstheoretischen Frage. In BESSER GEHT'S NICHT werden die inhärenten gesellschaftlichen Widersprüche des Störungsbegriffs nunmehr dreifach aufgelöst:

- in der Verwendung der Störungskategorie als filmisches Zitat
- im Begriff der pluralen Identität
- im Ideal der romantischen Liebe

Die psychische Störung referiert hier kein gesellschaftliches Problem – weder als Widerspiegelung sozialer Realität noch als kulturelles Konstrukt. Sie ist Teil der Normalität, ohne diese zu reflektieren. Die Tatsache einer psychischen Störung wird bruchlos in ein Sample von Identitätsbausteinen implantiert. So gesehen ist die psychische Störung zwar etwas Normales, aber anhand der Störung ist kein Ringen um psychische Kohärenz zu erkennen.

Melvin kämpft erst darum, in seiner gut funktionierenden sozialen Enklave in Ruhe gelassen zu werden, danach wirbt er erfolgreich um die Liebe Carols. Die Konstruktion seiner psychischen Störung trägt zwar wesentlich zum dramaturgischen Spannungsaufbau bei, bleibt aber hinsichtlich ihrer sozialen Dimension ohne Tiefe. *BESSER GEHT'S NICHT* inszeniert die psychische Störung zwar im Rahmen der Normalität und öffnet damit den Horizont für ein progressives Verständnis von psychischer Krankheit, aber die gesellschaftliche Realität psychischen Leidens spiegelt der Film nicht wider. Der Film hat ein romantisches Happy End, und die psychische Störung erscheint harmlos.

Die unrealistische Darstellung psychischer Krankheit hinsichtlich ihrer sozialen Dimension ist im Spielfilm eher die Regel als die Ausnahme. Was die gesellschaftliche Realität von Betroffenen angeht, hebt sich von daher ein Film ganz besonders ab: *DAS WEISSE RAUSCHEN* (BRD 2001). Dieser Film hat zwar auch ein positives Ende, aber die Tatsache der psychischen Erkrankung ist hier alles andere als harmlos dargestellt. Die gesellschaftliche Dimension der psychischen Störung wird hier realitätsnah und unter emanzipativer Perspektive als Ringen um subjektive Kohärenz im Rahmen eines offenen Identitätsprojekts ausgetotet.

9.4 Der Wahnsinn als Teil eines offenen, emanzipativen Identitätsprojekts

DAS WEISSE RAUSCHEN

DAS WEISSE RAUSCHEN ist kein Blockbuster. Der Film wurde mit minimalen finanziellen Mitteln produziert. Die SchauspielerInnen arbeiteten nahezu ohne Gage, es wurde mit einfachen DV-Kameras gefilmt, und die Filmsets waren durchgängig Originalschauplätze. In der ehemaligen WG-Wohnung des Regisseurs Hans Weingartner lebte und arbeitete das meistens nur aus sieben Personen bestehende Team. Die Hauptrolle spielt der mittlerweile sehr erfolgreiche Nachwuchsschauspieler Daniel Brühl.⁴ Die Nebenrollen spielen die ebenfalls hochqualifizierten SchauspielerInnen Anabelle Lachatte⁵ und Patrick Joswig⁶. Weingartner präsentierte *DAS WEISSE RAUSCHEN* als seinen Abschlussfilm an der Kunsthochschule Medien Köln. 2001 kam der Film ins Kino, gewann mehrere Preise, wurde fast durchgängig positiv von der Filmkritik aufgenommen und erweckte darüber hinaus in der sozialpsychiatrischen Fachszene großes Aufsehen.



Abb. 145

Zu sehen ist der Protagonist Lukas – ein junger Mann, der nach dem Abitur von einem Provinzdorf zu seiner Schwester Kati und deren Freund Jochen

4 Vgl. SCHULE, BRD 2000; GOOD BYE LENIN, BRD 2003; WAS NÜTZT DIE LIEBE IN GEDANKEN, BRD 2004; DIE FETTEN JAHRE SIND VORBEI, BRD 2004 (Regie ebenfalls Hans Weingartner).

5 Stadttheater Gießen, Schauspielhaus Bochum.

6 Vgl. 23 - NICHTS IST SO WIE ES SCHEINT (BRD 1998).

nach Köln zieht. Kati und Jochen führen ein lockeres, unbeschwertes Leben. Sie haben Sex, viel Spaß und eine Menge zum Kiffen. Lukas lässt sich von den beiden begeistert in die neue Lebensgemeinschaft aufnehmen. Bei genauer Betrachtung bekommt man jedoch den leisen Eindruck, dass mit ihm etwas nicht ganz stimmt. Als die Schwester ihn verspätet am Bahnhof abholt, ist Lukas verängstigt. Die Reizkulisse des Bahnhofs verwirrt ihn. Im über-
 ichtlichen Betrieb der Massenuniversität gelingt es ihm nicht, sich einzuschreiben. Als er schließlich an einer Kinokasse nicht begreifen kann, dass er sich im Programm geirrt hat, wird endgültig klar, dass er irgendein psychisches Problem hat. Lukas rastet aus, beschimpft die Kassiererin und brüllt rum. Einige Tage später gerät er in seinen ersten psychotischen Schub. Gemeinsam mit Kati und Jochen isst er psychedelisch wirkende Pilze. Er fängt an, Stimmen zu hören, und als die anderen schon wieder von der Droge runterkommen, hört Lukas weiterhin die Stimmen. In seinem Zimmer versucht er, dem unheimlichen Erleben auf den Grund zu kommen. Er macht technisch unterstützte Stimmenanalysen und gerät in einen Verfolgungswahn, der auch Kati und Jochen einschließt. Lukas wird aggressiv und versinkt gleichzeitig immer mehr in die bedrohliche Wahnwelt – bis er schließlich verzweifelt aus dem Fenster springt. Die nächste Szene zeigt Kati im Gespräch mit einem Arzt der psychiatrischen Klinik, in die Lukas nun gekommen ist. Der Arzt versucht Kati von der Erkrankung ihres Bruders zu überzeugen. Kati protestiert und versucht Lukas aus der Klinik zu holen. Doch Lukas bleibt und kehrt erst nach mehreren Wochen in die WG zurück. Währenddessen erfährt Kati von ihrem Großvater, bei dem sie zusammen mit Lukas aufgewachsen ist, dass ihre Mutter psychisch krank war und sich suizidiert hat, als die Kinder noch sehr klein waren. Lukas' Symptomatik hat in Folge der stationären Behandlung nachgelassen, aber er fühlt sich aufgrund der Medikation nun stetig müde. Er findet Arbeit in einer Puppenfabrik und setzt nach einiger Zeit die Medikamente ab. Er fühlt sich wieder lebendiger, aber die Stimmen und die Wahnvorstellungen kehren zurück.

An dieser Stelle des Films könnte die Handlung durch die Darstellung einer typischen Patientenkarriere im Rahmen der sogenannten „Drehtürpsychiatrie“ stringent weitergeführt werden (vgl. DIE DREHTÜR, BRD 1976). Doch der Drehbuchautor entschied sich anders:

Zwischen dem Protagonisten und seinen MitbewohnerInnen eskaliert der Konflikt. Lukas wird gewalttätig und folgt seinen Stimmen. Im Morgengrauen springt er von einer Rheinbrücke. Lukas überlebt jedoch den Suizidversuch und wird von zwei jungen Männern aus dem Fluss geholt. Danach nehmen ihn seine Retter und eine Gruppe Hippies mit auf eine Reise nach Spanien. Lukas wird problemlos und ohne große Fragen in die Gemeinschaft aufgenommen. Doch in Spanien angekommen, gerät Lukas auch mit den Hippies in Konflikte. Er freundet sich mit einem kleinen Jungen an, und als dessen Mutter ihren Sohn nach dem Baden vom Strand holt, weil er sich erkälten könnte, empfindet Lukas dies als ungerecht. Er fühlt sich missachtet, weil er doch auf den Jungen gut aufpassen würde. Lukas wird aggressiv, beginnt die Hippies zu beschimpfen und beschließt, die Gruppe zu verlassen. Er bleibt an dem Strand in Nordspanien zurück.

In der Schlusszene ist Lukas nachts und am nächsten Morgen alleine am Meer zu sehen. Er denkt nach, und im Innermonolog reflektiert er das „weiße Rauschen“:

„Für die Ärzte war ich schizophren, für die meisten anderen einfach nur ein Spinner. Mir war es eigentlich egal, wie die Leute mich nennen. Was ich suchte, war ein Leben, das ich führen kann. Das weiße Rauschen, das sind alle Visionen aller Menschen aller Zeiten in einen Augenblick – hatte mir einer erklärt. So was wie Gott oder das ganze Universum auf einmal. Wer das weiße Rauschen sieht, hat den Zustand der höchsten Erleuchtung erreicht. Und wisst ihr, was er noch gesagt hat? Das weiße Rauschen, das sei der ultimative Trip. Wer das weiße Rauschen sieht, der wird sofort wahnsinnig, außer wenn er schon wahnsinnig ist, dann wird er normal. Der Trick besteht darin, den Pfad der Erleuchtung sozusagen rückwärts zu gehen. Am Anfang dieses Pfades hört das Chaos im Kopf auf, und da beginnt das ganz normale Leben. Da bin ich mir sicher.“ (Lukas)

Dieser poetische Schluss und der dramaturgische Bruch, als die Hippies Lukas aus dem Rhein retten, wird in der Fachliteratur zum Teil auch sehr kritisch rezipiert: Nach dem Brückensprung gehe „im weiteren Verlauf die Symbolik mit dem Regisseur durch“ (Ströbele 2002, S.2), er inszeniere „ein falsches Pathos“ (ebd.), und „die Reise ins Innenleben eines Schizophrenen“ bleibe „auf halber Strecke stecken“ (ebd. S.1). Das „märchenhafte Ende“ werfe die Frage auf, ob der Film „Schizophrenie als Bedingung der Möglichkeit metaphysischer Erfahrung“ romantisiere (Hauser & Koch 2002, S.13). An anderer Stelle wird dagegen der – zugegebenermaßen stark ästhetisierte – Schluss sowie der dramaturgische Bruch des Films positiv aufgenommen: und zwar hinsichtlich einer psychiatriekritischen Lesart. „Die Massierung von inhaltlichen und ästhetischen Fragen“ führe „statt in die Beliebigkeit zu einer befreienden Stringenz“ (Kuhlbrodt 2002, S.43), und „am Ende hört man Lukas’ eigene Stimme, die vorsichtig den Beginn einer Suche ankündigt, die jenseits der Diagnose Schizophrenie und der Frage nach der Krankheitseinsicht liegt“ (Kunstreich 2002, S.3). Der Schlussmonolog „aus dem Munde eines praktizierenden Selbstmörders“ sei „etwas, das sonst zur Gegenrede einlädt“ – warum sich dieser Gedanke nicht einstelle, „warum stattdessen [...] die ganze Schlussapothese des Films einwandfrei schön und hoffnungsvoll ist, bleibt ein Rätsel“ (Kuhlbrodt 2002, S.43).

Psychiatriefilme mit einem hoffnungsvollen, positiven Ende gibt es viele, doch in der Regel gehen dem unrealistische, wirklichkeitsverzerrende und hochgradig romantisierte Vorstellungen von psychischer Krankheit voraus. Eine der beliebtesten Spielarten ist dabei nach wie vor die Figur von Genie und Wahnsinn – so wie in dem zeitgleich zu DAS WEISSE RAUSCHEN erschienenen und mit vier Oscars prämierten A BEAUTIFUL MIND (USA 2001, Regie: Ron Howard). Dieser Film zeigt die Lebensgeschichte des an Schizophrenie erkrankten Mathematik-Nobelpreisträgers John F. Nash. A BEAUTIFUL MIND basiert zwar auf wahren Begebenheiten und einem biographischen Werk (vgl. Nasar 1999), aber die psychosozialen Hintergründe der Erkrankung bleiben zugunsten einer spektakulären Inszenierung von Nashs Hochbegabung und rein surrealen Darstellungen des Wahnsinns inhaltlich ohne Tiefe. Im Zentrum der Handlung steht die Liebe zwischen Nash und seiner Frau Alicia, die in heroisierender Machart als der „wahre Sieg“ (Produzent Brian Grazer zit. nach Hauser & Koch 2002, S.5) inszeniert ist. Der Unterschied zwischen Filmen wie A BEAUTIFUL MIND und DAS WEISSE RAUSCHEN wird in der Filmkritik zum Teil explizit verdeutlicht (vgl. Hauser & Koch 2002; Eichenbrenner 2002, S.54), und auch Hans Weingartner berichtet, wie

sehr es ihn freut, wenn er an der Kinokasse zufällig hört, wie zwei Mädchen den Konkurrenzfilm als „Hollywoodkitsch“ verdammen und eine der anderen empfiehlt, stattdessen in DAS WEISSE RAUSCHEN zu gehen (vgl. www.programmkino.de).

DAS WEISSE RAUSCHEN widerspricht der gängigen spektakulären Darstellung des Wahnsinns. Das bringt ihm zwar auch Kritik ein – z.B. „Eine Expedition ins Extrem darf nicht so brav sein“ (Förster 2002) –, aber überwiegend wurde der Genrebruch deutlich honoriert: Der Film sei – um nur wenige Pressestimmen zu nennen – „außergewöhnliches deutsches Kino“ (Kreuzer Leipzig 2/2002), „ein verstörendes, interessantes Werk mit Langzeitwirkung“ (Für Sie 2/2002), „eine berührende Story, die voll unter die Haut geht“ (Freundin 2/2002) oder so, dass „einem Hören und Sehen vergeht“ (SZ 02.03.2002). Die Filmbewertungsstelle Wiesbaden vergab mit dem Kommentar, dass „hier ein überraschendes und riskantes Thema erkennbar in neuartige, alles andere als gelackte Bilder übersetzt“ werde, das Prädikat „besonders wertvoll“ (www.dasweisserauschen.de). Im Frühjahr 2002 wurde der Film im Museum of Modern Art präsentiert, und im selben Jahr gewann er zwei Preise der deutschen Filmkritik (bester Debütfilm und bester Hauptdarsteller) sowie den Max-Ophüls-Preis (Saarbrücken) mit der Bemerkung, dass hier „eine entfesselte Kamera“ eine Welt zeige, „in der die Grenzen zwischen Normalität und Wahnsinn fließend sind“ (ebd.). Weiterhin gewann DAS WEISSE RAUSCHEN den Förderpreis für den besten Absolventenfilm. Die Laudatio der Jury hob hier folgende Merkmale des Films hervor: Auf allen Ebenen der Filmästhetik sei sehr gute Arbeit geleistet worden. Die Schauspieler würden mit ihren Rollen verschmelzen, während die Narration unaufdringlich und stringent inszeniert sei. Der Film vermittele eine gute Innenperspektive des Protagonisten und gleite dabei niemals in Romantisierungen des Wahnsinns ab. Filme, welche all diese Leistungen umfassen, gäbe es selten, aber ein Aspekt wird von der Jury ganz besonders hervorgehoben:

„Einen Film, dem es unter anderem gelingt, die Darstellungen von Drogenkonsum und Wahnsinn ohne jeden Anflug von Peinlichkeit zu meistern, gab es bisher gar nicht. Ein solcher Film ist DAS WEISSE RAUSCHEN von Hans Weingartner.“
(www.dasweisserauschen.de)

Sicherlich könnte man hier der Jury widersprechen und behaupten, dass es viele Spielfilme gibt, in denen der Wahnsinn keineswegs „peinlich“ dargestellt ist (z.B. REPULSION, WIE IN EINEM SPIEGEL, ANGEL BABY, FRANCES oder EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST), aber trotzdem trifft ihre Laudatio einen ganz wesentlichen Punkt, der die Qualität des prämierten Films ausmacht: DAS WEISSE RAUSCHEN bringt die psychosoziale Wirklichkeit eines psychisch erkrankten Protagonisten in bisher einzigartiger Weise realitätsnah auf die Leinwand – und das nach einem Vorspann, in dem behauptet wird, dass die Realität „ein Hirngespinnst“ sei. Normalerweise wird der Begriff psychischer Störung im Spielfilm instrumentalisiert, um beispielsweise besondere Spannungsmomente für einen Thriller zu erzeugen, um spektakuläre, abnorme Wirklichkeitseffekte zu erzielen, um metaphysische Fragestellungen zu verhandeln, um Komödien in Szene zu setzen oder um tragische Lebensschicksale zu erzählen. Die gesellschaftliche Realität psychisch Kranker wird dabei in der Regel verfremdet bzw. gar nicht thematisiert. Davon grenzen sich Weingartner, Brühl, Lachatte und Joswig explizit

ab. Auf keinen Fall wollten sie einen Psychopathen-Film produzieren oder sich in romantisierenden Vorstellungen vom Wahnsinn wie z.B. in *A BEAUTIFUL MIND* verlieren.

Auf der Website zum Film, in mehreren Interviews und in verschiedenen Bonustracks der DVD (vgl. www.dasweisserauschen.de; www.lichtblick99.de/stig-man8.html; SZ 23.01.2001) legen sie ihren Standpunkt dar. Es geht ihnen neben der künstlerischen Herausforderung zum einen um eine wirklichkeitsgetreue Vermittlung der Realität von Betroffenen sowie deren Angehörigen, also um eine Entmystifizierung der psychischen Krankheit, und zum anderen auch um ein deutliches Engagement im Sinne der entsprechenden Antistigmatisierungsbewegung. Der Film soll psychische Krankheit weder idealistisch verklären⁷, noch soll er die üblichen Vorurteile von seelischen Abgründen oder gefährlichen Geisteskranken bedienen. Dieses Anliegen scheint durchwegs gelungen umgesetzt zu sein. Nicht nur beim filmwissenschaftlichen Fachpublikum, sondern auch im sozialpsychiatrischen Diskurs und in der Betroffenen-Szene genießt der Film hohe Wertschätzung. Dort wird er für Aufklärungszwecke breit rezipiert.

„Das weiße Rauschen ist ein mitreißender Film, der die schwierige Situation psychisch kranker Menschen und ihres unmittelbaren sozialen Umfeldes vorurteilslos beschreibt und damit zur Aufklärung über die Krankheit Schizophrenie beiträgt.“ (<http://openthedoors.de>)

Eine Recherche im Internet zeigt eine kaum überschaubare Anzahl an Veranstaltungshinweisen mit anschließenden Podiumsdiskussionen⁸, und die Initiative „Irrsinnig Menschlich e.V.“ listet *DAS WEISSE RAUSCHEN* sogar in einem Medienpaket für den Schulunterricht auf (www.anti-stigma.de).

Wie gelang dem Filmteam die realistische und aufklärerische Umsetzung des Themas psychische Krankheit? Zunächst muss erwähnt werden, dass der Drehbuchautor, Regisseur und Kameramann Hans Weingartner bereits ein hohes Maß an Fachwissen mitbrachte. Er absolvierte vor seiner Ausbildung zum Regisseur ein Studium der Cognitive Science an der Universität Wien und in der Neurochirurgie am Klinikum Steglitz, Berlin. Zudem widmete er sich schon in früheren Filmen dem Thema der psychischen Störung (vgl. *SPLIT BRAIN*, 1997; *FRANK*, 1998). Für *DAS WEISSE RAUSCHEN* erhielt er begleitende Unterstützung vom Vorstand der psychiatrischen Universitätsklinik Hannover, Prof. Dr. med. Dr. phil. Hinderk M. Emrich. Weiterhin las Weingartner Literatur von Psychiatrie-Erfahrenen, und darüber hinaus vertiefte er seine Kenntnisse durch Gespräche mit Betroffenen, Angehörigen und im Psychiatriebereich arbeitenden Fachleuten. Die Perspektive der Betroffenen und Angehörigen bildete den zentralen Angelpunkt der filmischen Gestaltung – auf mehreren Ebenen: Durch die Verwendung der Handkamera konnte der

7 Vgl. *COLPO DI LUNA* (Italien 1994). Der Regisseur und Psychologe Alberto Simone romantisiere hier nicht nur das Bild psychischer Krankheit, sondern auch die Vorstellung von einer offenen, therapeutischen Gemeinschaft. Auf einer Pressekonferenz habe er sich dazu so geäußert, dass er „inbrünstig (hoffe), die Vorbehalte der Bevölkerung gegen psychisch Kranke abbauen zu können“ - ohne mit nur einem Wort dabei die ‚Demokratische Psychiatrie‘ zu erwähnen (Eichenbrenner 1995, S. 43).

8 Die Recherche bei Google erbrachte am 10.6.2004 beispielsweise 90 einschlägige Veranstaltungshinweise bzw. Presseberichte zu den Veranstaltungen.

Standpunkt der subjektiven Kamera besonders deutlich herausgearbeitet werden. Die Kamera, das heißt der Blick der ZuschauerIn, nimmt dadurch nur Positionen ein, die eine zufällige BeobachterIn auch real einnehmen könnte. Gedreht wurde nur an Originalschauplätzen und ohne künstliches Licht. Die halluzinierten Stimmen des Protagonisten wurden mit aufwändiger Audiotechnik an die Raumakustik angepasst, und mit sparsam verwendeten visuellen Effekten wurde das psychotische Erleben unterstrichen. Am meisten Wert wurde neben diesen technischen Mitteln jedoch auf das Schauspiel gelegt. Weingartner erklärt in der kommentierten DVD-Fassung des Films, dass



Abb. 146: Jochen, Kati und Lukas auf Pilzen

DAS WEISSE RAUSCHEN ein „Schauspielerfilm“ sei. Die SchauspielerInnen sollten sich so gut wie möglich in ihre Rollen einfühlen und diese so frei wie möglich zum Ausdruck bringen können. Zu diesem Zweck wurden für die Charaktere ausführliche Biographien erstellt, und der Regisseur brachte die SchauspielerInnen vor den Dreharbeiten mit Psychose-Betroffenen und Ange-

hörigen zusammen. Mit Daniel Brühl und einem an Schizophrenie erkrankten Freund ging Weingartner beispielsweise eine Woche lang in Österreich zum Wandern. Die Identifikation mit den Rollen wurde weiterhin dadurch unterstützt, dass die Schauspieler mit dem Filmteam über 14 Monate lang eine Lebensgemeinschaft bildeten. Sie wohnten zum Teil am Drehort und entwickelten Szenen aus dem Alltagsleben heraus. An dieser Stelle wird auch deutlich, dass das nur mit erfahrenen SchauspielerInnen möglich war. Die Grenzen zwischen Wahnwelt und Alltagsrealität verwischten sich. Das Setting wurde stets so authentisch wie möglich arrangiert. Für die Szene, in der Lukas seinen ersten psychotischen Schub bekommt, nahmen SchauspielerInnen und Kamerateam z.B. wirklich die psychedelischen Pilze ein. In der Planungsphase des Films überlegte Weingartner, für die Rolle des Lukas einen real an Schizophrenie erkrankten Darsteller zu engagieren. Doch beim Casting wurde ihm klar, dass Betroffene sich nicht so gut in die Rolle fallen lassen konnten wie ein Berufsschauspieler. Um den SchauspielerInnen maximalen Gestaltungsfreiraum zu ermöglichen, wurde meistens mit zwei bis drei Handkameras gleichzeitig gedreht. Dadurch mussten viele Szenen, die Schuss-Gegenschuss-Aufnahmen bzw. Jumpcuts beinhalten, oft nur einmal aufgenommen werden. Durch die Verwendung von Handkameras konnten sich die SchauspielerInnen weiterhin ungehindert im Raum bewegen. Die Technik wurde dem Schauspiel angepasst, und Regieanweisungen wurden häufig dem Improvisationsspiel untergeordnet. Zudem wurde die Identifikation mit den Rollen befördert, indem fast alle Szenen streng chronologisch nach Drehbuch abgedreht wurden. Durch diese mehrschichtige Unterstützung eines freien Schauspiels gewinnt der Film hinsichtlich des Themas Wahnsinn vor dem gut recherchierten Realitätshintergrund des Drehbuchs somit eine intensivierte soziale Dimension. Als ästhetisches Sahnehäubchen kann es dann verstanden werden, dass in diese wirklichkeitsnahe Inszenierung noch einige filmische Zitate eingearbeitet wurden. Beispielsweise möchte Lukas in der Szene an der Kinokasse in den Film TAXI DRIVER (USA 1975) gehen, die Szene an der

Brücke ist wie in *ANGEL BABY* (Australien 1995) dargestellt, und der Befreiungsversuch aus der Klinik erinnert ebenfalls an *ANGEL BABY* oder auch an *MAD LOVE* (USA 1995).

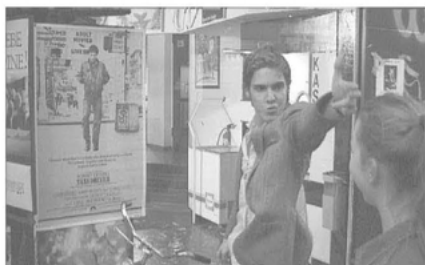


Abb. 147: „Taxi Driver“

Die soziale Dimension der psychischen Krankheit des Protagonisten aufzuhellen ist ein erklärtes Motiv des Films. In diesem Zusammenhang ist es dem Regisseur ein besonderes Anliegen, mit seinem Film zu zeigen, dass dabei niemanden Schuld treffe: weder die Betroffenen, noch die Angehörigen oder die Institution Psychiatrie seien schuld an der

Erkrankung – aber alle würden dabei maßgebliche Rollen spielen. Weingartner verortet seinen Standpunkt dabei explizit im Rahmen der trialogisch (Betroffene, Angehörige, Fachleute) ausgerichteten Antistigmatisierungsperspektive. Der Film soll die Umstände der Erkrankung verstehbar machen und mit seinem sympathischen Protagonisten sowie dem offenen, positiven Ende dazu beitragen, in der Öffentlichkeit Ängste vor psychisch Kranken abzubauen.

„Der Zuschauer soll auf gar keinen Fall aus dem Kino gehen und denken: ‚O Gott, Schizophrenie ist eine furchtbare Krankheit.‘ Er soll vielmehr denken: ‚Schizophrenie ist eine komplexe, aber behandelbare Störung des Nervensystems. Man kann sie heilen oder zumindest damit umgehen lernen.‘ Er soll auf keinen Fall Angst vor Schizophrenen bekommen.“

(Weingartner in: www.dasweisserauschen.de)

Zur Frage nach den Ursachen der psychischen Erkrankung verweist Weingartner auf das bekannte Vulnerability-Stress-Modell, und die Frage, ob es Schizophrenie als solches überhaupt gebe, beantwortet er so:

„Der Film lässt sich nicht auf diese Diskussion ein. Er versucht vielmehr, sich in einen jungen Menschen hineinzufühlen, der an Halluzinationen und Wahnvorstellungen leidet. [...] Der Film versucht, dem Publikum den Zustand dieses Menschen nahe zu bringen, und er beschreibt die Reaktionen der Gesellschaft.“ (Weingartner in: www.dasweisserauschen.de)

So wie der Regisseur ein moralisches Verständnis der Krankheit zurückweisen will, distanziert er sich darüber hinaus auch vom klinischen Diskurs. Obwohl ihm die neurophysiologischen Erkenntnisse der Schizophrenieforschung vertraut sind und er in Interviews mehrfach darauf hinweist, um vorurteilsbehaftete Schuldzuweisungen zu entkräften, stehen in seinem Film die sozialen Aspekte des psychischen Leidens im Vordergrund. Gegen eine der neurophysiologischen Perspektive nahe liegende, biologisierende bzw. klinifizierende Reduktion grenzt Weingartner seinen Film deutlich ab. Zu diesem Zweck stellt Weingartner auf der Website zum Film beispielsweise selbst die Frage: „Ist ‚Das weiße Rauschen‘ ein Film über Schizophrenie?“

„Nein. Der Film erzählt die Geschichte eines jungen Mannes mit psychotischen Phasen und Anpassungsproblemen. Im Verlauf der Dreharbeiten haben wir uns immer mehr von der klinischen Komponente wegbewegt. Der Psychiater ist der Einzige, der das Wort Schizophrenie in den Mund nimmt.“ (ebd.)



Abb. 148: Jochen und Kati können Lukas nicht verstehen.

DAS WEISSE RAUSCHEN wird von seinen ProduzentInnen sowie RezipientInnen wie kaum ein anderer Psycho-Film als Eingriff in den Psychiatriediskurs verwendet. Dies zeigt zum einen die Vielzahl an öffentlichkeitswirksamen Veranstaltungen der sozialpsychiatrischen Szene, in denen der Film als Diskussionsgrundlage vorgeführt wird und sich auch die Mitglieder des Filmteams zu Wort melden. Zum anderen ist der Film über seine Website explizit in den Psychiatrie-Selbsthilfediskurs eingebaut. Unter dem Menü „Hilfe für Betroffene“ finden sich dort Links zu weiterführenden Psychiatrie-Seiten (z.B. Bundesverband Psychiatrie-Erfahrener e.V.) sowie ein eigenes Forum. Im Hin-

blick auf die realitätsnahe Umsetzung des Themas psychische Krankheit, welche durch die Synthese aus Betroffenenperspektive, Angehörigenperspektive und wissenschaftlich-professioneller Perspektive gelingt, schließt DAS WEISSE RAUSCHEN diskursiv an den fortgeschrittensten Stand der Sozialpsychiatrie an. Eine wesentliche Leistung des Films besteht dabei darin, dass er sich weder in Romantisierungen des Wahnsinns noch in klinifizierenden Reduktionen der psychosozialen Probleme des Protagonisten verliert und gleichzeitig ein offenes, positives Ende erreicht.

Wie gelingt es dem Film, das Thema der psychischen Störung zwischen den Klippen der Romantisierung, Klinifizierung und Verzweiflung hindurch zu steuern? Die Gefahr der Romantisierung unterläuft er durch seinen ästhetisch vielschichtig umgesetzten Realitätsbezug. Auf der anderen Seite wird es dadurch jedoch umso schwieriger, das Problem der Klinifizierung zu lösen – denn jenseits der Romantisierung gibt es in der Gesellschaft diskursiv gesehen „keinen an sich psychiatriefreien Raum“ (Balz, Bräunling, Walther 2002, S.84) des Wahnsinns. Hinsichtlich psychischer Abweichungen ist die klinische Sichtweise gesellschaftlich am stärksten verankert. Spätestens seit dem 19. Jahrhundert ist das Dispositiv des Wahnsinns in erster Linie psychiatrisch organisiert (vgl. Castel 1979; Foucault 1973, 1978b). Eine filmische Erzählung des Wahnsinns aus diesem Dispositiv herauszulösen bedarf von daher ästhetischer Mittel, welche das Dispositiv unterlaufen. In Weingartners Film liegt der Schlüssel für diese Leistung in dem dramaturgischen Bruch, wo Lukas von der Rheinbrücke springt, von den Hippies gerettet wird und anschließend mit nach Spanien fährt. Entgegen der Kritik, die Narration des Films würde dadurch ins Romantische oder in Kitsch abgleiten (vgl. Ströbele 2002; Förster 2002), wird hier die These vertreten, dass der Film durch diesen narrativen Bruch die Möglichkeit einer gesellschaftlich verallgemeinerbaren Perspektive ansteuert, welche unabhängig vom klinischen Diskurs funktio-

nieren kann. Bis zu dem Punkt, wo Lukas von der Brücke springt, verläuft die Geschichte absolut realitätskonform – im Prinzip ohne Überraschungen. Danach wäre es sicherlich am wahrscheinlichsten, dass er den Suizidversuch nicht überlebt. Damit wäre der Film allerdings aufgrund seiner zentralen Identifikation mit dem Protagonisten zu Ende, und er würde seinen bis dahin entwickelten Bedeutungshorizont verspielen. Normalerweise würde Lukas sein zweiter Suizidversuch nun wieder in die Psychiatrie bringen. Doch dadurch würde der Film in vermutlich unlösbare Schwierigkeiten geraten. Wie könnte der bis dahin entwickelte Spannungsbogen dann noch gehalten werden? Theoretisch blieben beispielsweise die Möglichkeit einer kritischen Auseinandersetzung mit Lukas' folgender Psychiatrisierung oder die einer sensiblen Studie über zwischenmenschliche Begegnungen innerhalb der Klinik (vgl. NORMALE MENSCHEN HABEN NICHTS BESONDERES, 1993; ON THE EDGE, 2001), aber weder in die eine noch in die andere dieser denkbaren Richtungen ist der Film konzipiert – genauso wenig, wie mit dem Thema Suizidversuch ‚lediglich‘ dramaturgisch gespielt werden soll (vgl. THE VIRGIN SUICIDES, 2000 oder WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF, 2002).

Durch Lukas' Psychiatrisierung nach dem Brückensprung würde der Film inhaltliche Stringenz verlieren. „Nicht die Krankheit“, sondern die „gesellschaftlichen Widerstände“, die Lukas bewältigen muss, würden thematisch im Vordergrund des Films stehen – erklärt der Regisseur (Weingartner in: www.dasweisserauschen.de). Da als soziales Feld dieser gesellschaftlichen Widersprüche nicht die Psychiatrie gewählt wird, könnte man kritisch anmerken, dass ein wesentlicher Bestandteil der gesellschaftlichen Realität von Psychose-Betroffenen ausgeklammert werde. Doch diese Ausklammerung einer Patienten-Karriere dient hier gerade der kritischen Bearbeitung des Themas. Durch Lukas' Wechsel seines sozialen Umfeldes nach dem Brückensprung wird es möglich, das gesellschaftskritische Motiv herauszuarbeiten. Die Psychiatrie scheidet als soziales Feld einer gesellschaftlichen Antwort auf Lukas zweiten Suizidversuch aus. Doch irgendeine gesellschaftliche Reaktion muss nach Lukas' Brückensprung erfolgen. In DAS WEISSE RAUSCHEN sind es Hippies. Diese dramaturgische Entscheidung ist von Bedeutung: Hippies leben freiwillig am Rand der Gesellschaft – so der kulturelle Code. Die klinische Perspektive kann überwunden werden, weil die ‚psychiatrische Ordnung‘ (vgl. Castel 1979) gewissermaßen im Inneren der Gesellschaft wirksam ist. Den psychiatrie- und damit krankheitsfreien Raum erreicht der Film an sozialen Rändern der Gesellschaft. Dieses narrative Mittel öffnet nun die Reflexion über psychisches Leiden, Gesellschaft und Identität. Die realistische Bearbeitung des Themas behält der Film trotz des starken narrativen Einschnitts bruchlos bei. Zwar ist es unwahrscheinlich, dass ein junger Mann, der im Zuge eines psychotischen Schubes von einer Rheinbrücke springt, anstatt im Krankenhaus an einem Strand Nordspaniens ankommt, aber es ist möglich. Der Film verliert hier in keiner Weise seinen Realismus – welcher ja ein ästhetisches Stilmittel und keine Aussage über Wahrheitsansprüche bzw. Wahrscheinlichkeiten darstellt. Lukas' Möglichkeit, von den Hippies aus dem Fluss gezogen zu werden und mit ihnen nach Spanien zu reisen, ist real. Das heißt, die Darstellung und Erklärung seines psychischen Problems – und in einem weiteren Sinne die damit verbundene filmimmanente Analyse des Krankheitsbegriffs – ist auch ohne die klinische Perspektive realitätsbezogen. Zu welchem Ergebnis gelangt Lukas' Reflexion seiner psychosozialen Lebensumstände?



Abb. 149

Lukas findet am Schluss das „weiße Rauschen“. Hier handelt es sich um einen metaphorisch hoch aufladbaren Begriff, der sehr offen ist und auf seine Konnotationen befragt werden muss. Auf der Film-Website gibt es dazu extra eine Publikums-Umfrage. Die Beschreibungen reichen vom Surfsport bis zur familiären Bedeutung einer Hauskatze. An der Kunstakademie Berlin erläutert Prof. Emrich, das

„weiße Rauschen“ sei ein Begriff, der das physikalische Phänomen bezeichne, wenn „elektrische Prozesse so zufällig generiert werden, dass keine semantischen Strukturen daraus gebildet werden können“ (Emrich 2001, S.1). Man denke hier an das Flimmern von Lichtpunkten im Fernsehgerät, wenn kein Programm gesendet wird – welches durch die permanente elektromagnetische Hintergrundstrahlung aus dem Weltraum erzeugt wird. Wesentliches Merkmal des „weißen Rauschens“ ist demnach, dass es den Begriff des Zufalls enthält. Damit eignet es sich gut als Aufhänger für konstruktivistische psychologische Sichtweisen. Bedeutung werde erst durch den Akt der Wahrnehmung produziert. Das „weiße Rauschen“ sei „eine Metapher für die besondere Verbindung des Innen mit dem Außen“ (ebd.). Für das Thema der psychischen Krankheit ist die physikalische Konnotation des „weißen Rauschens“ ebenfalls von Bedeutung, da es das auditive Phänomen bezeichnet, wenn in einem Geräusch sämtliche Frequenzen enthalten sind. Dadurch kann es alle Töne abdecken. Dies ist beispielsweise beim Rauschen von Wasser der Fall. Bezeichnenderweise wird der Begriff des „weißen Rauschens“ in die Handlung des Films erstmals eingeführt, als sich Lukas während seines ersten psychotischen Schubes stundenlang unter der Dusche aufhält. Die wahnhaften Stimmen treten dadurch in den Hintergrund. Lukas' Suche nach dem „weißen Rauschen“ bezeichnet in verallgemeinerter Weise sein selbst bestimmtes Coping der psychischen Erkrankung. Weiterhin sei „das weiße Rauschen“ laut Weingartner ein Begriff, der schon im Mittelalter mystische Vorstellungen von Gott oder dem großen Ganzen symbolisierte. Der Begriff bezieht sich demnach auf das philosophische Prinzip der Einheit in der Vielheit. Das heißt, es geht um den Begriff der Identität. Weingartner erklärt, dass Lukas am Ende des Films „zu sich selbst gekommen“ sei (www.dasweisse-rauschen.de). Entscheidend sei dabei, dass er „nicht konform mit den anderen“ gegangen sei – weder mit den Angehörigen, den ÄrztInnen, noch mit den Hippies. Lukas bekomme, „was er will“ (ebd.). Am Morgen nach der Nacht, in der Lukas alleine am Meer nachgedacht hat, ist er zum letzten Mal im close shot zu sehen, wie er seinen Blick hebt und glücklich zu sein scheint. Die Szene geht – nicht nur wegen Daniel Brühls „hoher Schauspielkunst“ (ebd.) – unter die Haut. Der Film endet positiv, aber mit einer Menge Fragen. Wie wird es mit Lukas weitergehen? Lukas hat den Anfang eines Weges aus der Krankheit gefunden. Das „weiße Rauschen“ kann ihm auf diesem Weg helfen. Es ist der „ultimative Trip“, aber die Lösung ist nicht einfach. „Der Pfad der Erleuchtung“ muss nun „rückwärts“ gegangen werden – „es beginnt das ganz normale Leben“ (Lukas, Innermonolog). Das „weiße

Rauschen“ symbolisiert Lukas‘ Autonomie, die trotz der hochgradig poetischen Beschreibung bis zum Schluss des Films in der Realität verortet wird.

DAS WEISSE RAUSCHEN zeigt ein offenes Identitätsprojekt, in dem der Begriff psychischer Störung als maßgeblicher Teil des Ringens um ein Erleben innerer und äußerer Kohärenz im Spannungsfeld sozialer Problemlagen verhandelt wird. Dabei wird das Thema eines gesellschaftlichen Verhältnisses von Normalität und Abweichung angesprochen – und in mehreren Dimensionen dekonstruiert: Zum einen werden moralische Sichtweisen der psychischen Abweichung durch einen Rekurs auf deren Krankheitsstatus zurückgewiesen. Darüber hinaus wird jedoch der Begriff der Krankheit selbst als normierendes Moment hinterfragt und wenn, dann überwiegend sozialpsychologisch angewandt. Der klinische Diskurs wird dabei nicht explizit, aber implizit dekonstruiert – indem er narrativ unterlaufen wird. Die institutionelle Seite der Psychiatrie wird zwar erwähnt, aber sie ist nicht der Gegenstand des Films. Stattdessen wird der Krankheitsbegriff aus dem psychiatrischen Dispositiv herausgelöst. Dies gelingt unter anderem gerade dadurch, dass dessen praktische Anschlüsse sehr genau recherchiert und wiedergegeben werden. DAS WEISSE RAUSCHEN bringt den Wahnsinn gewissermaßen entgegen seiner Klinifizierung oder Romantisierung zum Sprechen – und zwar auf der Ebene gesellschaftlicher Realität.

DAS WEISSE RAUSCHEN ist kein Antipsychiatrie-Film – dafür müsste die normierende Funktion der Psychiatrie dezidiertes Thema sein –, aber es ist ein psychiatriekritischer Film, indem es den Krankheitsbegriff dem klinischen Diskurs emanzipativ entwendet, um verallgemeinerbare kritische Fragen zum Verhältnis von Identität, Autonomie und Gesellschaft zu stellen. Im ideologischen Kontext eines postmodernen Verständnisses von pluraler Identität und im praktischen Kontext der reformierten Psychiatrie arbeitet der Film den Zusammenhang von gesellschaftlichen Widersprüchen und Störungskategorie weniger anhand der Institution Psychiatrie, sondern mehr anhand der erweiterten Begriffe von sozialem Kontext, Familie und Subjekt heraus – Begriffe, die im diskursiven Feld der Sozialpsychiatrie mittlerweile eine nachhaltige Rolle spielen. DAS WEISSE RAUSCHEN ist einer der bisher wenigen populären Spielfilme, die gesellschaftskritisch verallgemeinerbare Fragen aufwerfen, während sie den Begriff psychischer Störung stringent und realitätsnah anhand seiner gesellschaftlichen Bedingungen verwenden. Ein Lehrfilm soll er nicht sein, trotzdem wird er zu diesem Zweck derzeit stark rezipiert – genauso wie der wohl bekannteste psychiatriekritische Film EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST. Für die pädagogische Verwendung von Spielfilmen hinsichtlich einer gesellschaftskritischen Analyse des Krankheitsbegriffs dürfte letzterer der Klassiker sein. Da die darin dargestellte Anstaltspsychiatrie allerdings – ungeachtet der daran anschließenden Transformation des psychiatrischen Dispositivs in die Sozialpsychiatrie – nur noch sehr bedingt der gesellschaftlichen Realität entspricht, kann (und wird) zur Veranschaulichung und Erklärung gesellschaftlicher Dimensionen der Störungskategorie der Film DAS WEISSE RAUSCHEN verwendet werden – gewissermaßen als zeitgemäßer Nachfolger von KUCKUCKSNEST.

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					BESSER GEHT'S NICHT
	REINE NERVENSACHE			SCHWEIGEN DER LÄMMER	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.

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Titelbild	A CLOCKWORK ORANGE
Abb. 1	SNAKE PITT
Abb. 2	SHOCK CORRIDOR
Abb. 3 – Abb. 4	EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST
Abb. 5	SHOCK CORRIDOR
Abb. 6	DIE ANSTALT
Abb. 7	FRANCES
Abb. 8	EIN ENGEL AN MEINER TAFEL
Abb. 9 – Abb. 17	EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST
Abb. 18	ICH HAB DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSprochen
Abb. 19 – Abb. 20	GIRL INTERRUPTED
Abb. 21 – Abb. 23	NELL
Abb. 24	MR. JONES
Abb. 25 – Abb. 029	DON JUAN DEMARCO
Abb. 31	DER KRIEGER UND DIE KAISERIN
Abb. 32	EIN LEBEN IN FURCHT
Abb. 33 – Abb. 35	FRANCES
Abb. 36	EIN ENGEL AN MEINER TAFEL
Abb. 37	FRANCES
Abb. 38 – Abb. 41	SPELLBOUND
Abb. 42 – Abb. 46	MARNIE
Abb. 47	MARNIE – Promotion Picture
Abb. 48	Hitchcock und Hedren
Abb. 49	Tippi Hedren/BIRDS – Promotion Picture
Abb. 50	ZELIG
Abb. 51 – Abb. 56	DER STADTNEUROTIKER
Abb. 57 – Abb. 59	REINE NERVENSACHE
Abb. 61	FAMILY LIFE
Abb. 62	ORDINARY PEOPLE
Abb. 63	FALLING DOWN
Abb. 64 – Abb. 65	SHINING
Abb. 66 – Abb. 69	ANGEL BABY
Abb. 69	COSI
Abb. 70 – Abb. 79	ANGEL BABY
Abb. 80 – Abb. 83	FULL METAL JACKET
Abb. 84 – Abb. 85	FIRST BLOOD 1
Abb. 86	PLATOON
Abb. 87 – Abb. 89	TAXI DRIVER
Abb. 90	DEER HUNTER
Abb. 91 – Abb. 101	APOKALYPSE NOW
Abb. 102	HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER
Abb. 103 – Abb. 104	PSYCHO
Abb. 105	DAS CABINETT DES DR. CALIGARI
Abb. 106 – Abb. 107	DR. MABUSE. DER SPIELER

Abb. 108	DR. MABUSE. DAS TESTAMENT
Abb. 109	PSYCHO
Abb. 110 – Abb. 111	DER ROTE DRACHE
Abb. 112 – Abb. 115	OFFICE KILLER
Abb. 116	PSYCHO
Abb. 117	HALLOWEEN
Abb. 118 – Abb. 119	CHAINSAW MASSACRE
Abb. 120 – Abb. 121	M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER
Abb. 122	ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER
Abb. 123	DER TOTMACHER
Abb. 124 – Abb. 125	A CLOCKWORK ORANGE
Abb. 126 – Abb. 129	NATURAL BORN KILLERS
Abb. 130	PSYCHO
Abb. 131	PEEPING TOM
Abb. 132	DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER
Abb. 133	BLUE VELVET
Abb. 134	PEEPING TOM
Abb. 135	THE CELL
Abb. 136 – Abb. 137	ONE HOUR PHOTO
Abb. 138	DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER
Abb. 139	THE BUTCHER BOY
Abb. 140	REPULSION
Abb. 141	WIE IN EINEM SPIEGEL
Abb. 142	BAD BOY BUBBY
Abb. 143	BESSER GEHT'S NICHT
Abb. 145 – Abb. 149	DAS WEISSE RAUSCHEN

FILMOGRAPHIE: PSYCHO MOVIES

Jahr	Titel	Ort	Regie
1919	DAS CABINET DES DR. CALIGARI	Deutschland	Wiene, Robert
1921	DR. MABUSE, DER SPIELER	Deutschland	Lang, Fritz
1926	GEHEIMNISSE EINER SEELE	Deutschland	Pabst, Georg Wilhelm
1930	DER ANDERE	Deutschland	Wiene, Robert
1931	M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER	Deutschland	Lang, Fritz
1932	DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE	Deutschland	Lang, Fritz
1935	DIE EWIGE MASKE	Österreich	Hochbaum, Werner
1935	PRIVATE WORLDS	USA	La Cava, Gregory
1939	BLIND ALLEY	USA	Vidor, Charles
1939	THE SECRET OF DR. KILDARE	USA	Bucquet, Harold
1940	DR. JEKYLL AND MR. HYDE	USA	Fleming, Victor
1943	PHANTOM LADY	USA	Siodmak, Robert
1943	FLESH AND FANTASY	USA	Duvivier, Julien
1944	LADY IN THE DARK	USA	Leisen, Mitchell
1945	SPELLBOUND	USA	Hitchcock, Alfred
1946	THE DARK MIRROR	USA	Siodmak, Robert
1948	BLONDE ICE	USA	Bernhard, Jack
1948	DAUGHTER OF DARKNESS	Großbrit.	Comfort, Lance
1948	THE SNAKE PITT	USA	Litvak, Anatole
1952	EUROPA 51	Italien	Rossellini, Roberto
1955	EIN LEBEN IN FURCHT	Japan	Kurosawa, Akira
1955	THE SHRIKE	USA	Ferrer, José
1957	THE THREE FACES OF EVE	USA	Johnson, Nunnally
1958	ES GESCHAH AM HELLICHTEN TAG	BRD	Ladislaw, Vajda
1958	MIT DEM KOPF GEGEN DIE WÄNDE	Frankreich	Georges, Franju
1958	VERTIGO	USA	Hitchcock, Alfred
1959	DAS TESTAMENT DES DR. CORDELIER	Frankreich	Renoir, Jean
1959	PEEPING TOM	Großbrit.	Powell, Michael
1960	THE MARK	Großbrit.	Green, Guy
1960	WIE IN EINEM SPIEGEL	Schweden	Bergman, Ingmar
1960	PSYCHO	USA	Hitchcock, Alfred
1961	WILD IN THE COUNTRY	USA	Dunne, Philip

Jahr	Titel	Ort	Regie
1962	CAPE FEAR	USA	Thompson, J. Lee
1962	DAVID UND LISA	USA	Perry, Frank
1962	THE CARETAKERS	USA	Bartlett, Hall
1963	SHOCK CORRIDOR	USA	Fuller, Samuel
1964	DAS UMGEKEHRTE LEBEN	Frankreich	Jessua, Alain
1964	MARNIE	USA	Hitchcock, Alfred
1964	REPULSION	Großbrit.	Polanski, Roman
1966	PERSONA	Schweden	Bergman, Ingmar
1966	THE PSYCHOPATH	Großbrit.	Francis, Fredy
1967	THE PRESIDENT'S ANALYST	USA	Flicker, Theodore
1969	ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER	Italien	Petri, Elio
1970	GRILLEN IM KOPF	Jugoslawien	Radivojevic, Milos
1970	UHRWERK ORANGE	Großbrit.	Kubrick, Stanley
1971	FAMILY LIFE	Großbrit.	Loach, Ken
1972	IMAGES	Irland	Altmann, Robert
1973	OPEN SEASON	USA	Collinson, Peter
1974	A WOMAN UNDER INFLUENCE	USA	Cassavettes, John
1974	JEDER FÜR SICH UND GOTT GEGEN ALLE	BRD	Herzog, Werner
1974	TEXAS CHAIN SAW MASSACRE	USA	Hooper, Tobe
1975	ALOISE	Frankreich	Kermadec, Liliane de
1975	ANNA, KIND DER SONNE	Niederlande	Nie, René van
1975	DER RICHTER UND DER MÖRDER	Frankreich	Tavernier, Bertrand
1975	EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST	USA	Forman, Milos
1975	TAXI DRIVER	USA	Scorsese, Martin
1975	VON ANGESICHT ZU ANGESICHT	Schweden	Bergman, Ingmar
1976	DIE DREHTÜR	BRD	Kettelhack, Andreas
1976	ICH, PIERRE RIVIÈRE, DER ICH MEINE MUTTER, MEINE SCHWES- TER UND MEINEN BRUDER GETÖ- TET HABE	Frankreich	Allio, René
1976	SPIEGELBILDER	Ungarn	Szörényi, Rezső
1976	SYBIL	USA	Petrie, Daniel
1976	UNERREICHBAR NAH	Schweden	Ahrne, Marianne
1977	ALBERT – WARUM	BRD	Rödl, Josef
1977	DER STADTNEUROTIKER	USA	Allen, Woody

Jahr	Titel	Ort	Regie
1977	ICH HAB' DIR NIE EINEN ROSENGARTEN VERSPROCHEN	USA	Page, Anthony
1977	THE OTHER SIDE OF HELL	USA	Kadar, Jan
1978	DEER HUNTER	USA	Cimino, Michael
1978	DIE ANSTALT	BRD	Minow, Hans R.
1978	HALLOWEEN	USA	Carpenter, John
1979	APOKALYPSE NOW	USA	Coppola, Francis Ford
1979	NIGHT FLOWERS	USA	Andres, Luis San
1979	WOYZECK	BRD	Herzog, Werner
1980	AUS DEM LEBEN DER MARIONET- TEN	Schweden	Bergman, Ingmar
1980	ORDINARY PEOPLE	USA	Redford, Robert
1980	SHINING	USA	Kubrick, Stanley
1981	DIE BERÜHRTE	BRD	Sanders-Brahms, Helma
1981	KOPFSTAND	Österreich	Lauscher, Ernst Josef
1982	DAS GANZE LEBEN	Schweiz	Moll, Bruno
1982	DIE PUPPE	BRD	Fechtmann, Detlev
1982	FRANCES	USA	Clifford, Graeme
1982	RAMBO – FIRST BLOOD	USA	Kodcheff, Ted
1983	CAPE FEAR (Remake)	USA	Scorsese, Martin
1983	DRINNEN UND DRAUSSEN	Österreich	Gruber, Andreas
1983	LA PASSION D'ADOLF WÖLFLI	Schweiz	Koralnik, Pierre
1983	PSYCHO II	USA	Franklin, Richard
1983	ZELIG	USA	Allen, Woody
1984	CEASE FIRE	USA	Nutter, David
1984	COMITTED	USA	Laughlin, Sheila et al.
1985	BETTY BLUE 37,2 GRAD AM MORGEN	Frankreich	Beineix, Jean- Jacques
1985	BIRDY	USA	Parker, Alan
1985	BLUE VELVET	USA	Lynch, David
1986	COMBAT SHOCK	USA	Giovinazzo, Buddy
1986	HENRY – PORTRAIT OF A SERIAL KILLER	USA	McNaughton, John
1986	MANHUNTER	USA	Mann, Michael
1986	NOBODY'S CHILD	USA	Grant, Lee
1986	PSYCHO III	USA	Perkins, Anthony
1986	RANTES	Argentinien	Subiela, Eliseo
1987	FATAL ATTRACTION	USA	Lyne, Adrian

Jahr	Titel	Ort	Regie
1987	FULL METAL JACKET	Großbrit.	Kubrick, Stanley
1987	VERFLUCHTES AMSTERDAM	Niederlande	Maas, Dick
1988	ANOTHER WOMAN	USA	Allen, Woody
1988	DER HENKER MUSS WARTEN	Großbrit.	Pearce, Richard
1988	FREQUENZ MORD	Frankreich	Rappeneau, Elisabeth
1988	RAIN MAN	USA	Levinson, Barry
1989	DAS TRAUMTEAM	USA	Zieff, Howard
1989	SHE'S BEEN AWAY	Großbrit.	Hall, Peter
1989	SWEETIE	Australien	Campion, Jane
1990	BUSTER'S BEDROOM	BRD	Horn, Rebecca
1990	DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER	USA	Demme, Jonathan
1990	EIN ENGEL AN MEINER TAFEL	Neuseeland	Campion, Jane
1990	MISERY	USA	Reiner, Rob
1990	PSYCHO IV – THE BEGINNING	USA	Garris, Mick
1991	BARTON FINK	USA	Coen, Joel & Coen, Ethan
1991	FINAL ANALYSIS	USA	Joanou, Phil
1991	HERR DER GEZEITEN	USA	Streisand, Barbra
1991	INCIDENT AT BALTIMORE	USA	Mann, Delbert
1991	KÖNIG DER FISCHER	USA	Gilliam, Terry
1991	LÉOLO	Kanada	Lauzon, Jean- Claude
1991	WAS IST MIT BOB?	USA	Oz, Frank
1992	BENNY UND JOON	USA	Chechnik, Jeremiah
1992	BENNYS VIDEO	Österreich	Haneke, Michael
1992	KALIFORNIA	USA	Sena, Dominic
1992	KASPAR HAUSER	BRD	Sehr, Peter
1992	MANN BEISST HUND	Belgien	Belvaux, Rémy et al.
1992	MR. JONES	USA	Figgis, Mike
1993	ANTONIA & JANE	Großbrit.	Kidron
1993	BAD BOY BUBBY	Australien	de Heer, Rolf
1993	FALLING DOWN	USA	Schumacher, Joel
1993	FEARLESS	USA	Weir, Peter
1993	FOR THE LOVE OF AARON	USA	Harrison, John Kent
1993	IN THE LINE OF FIRE	USA	Petersen, Wolfgang
1993	NORMALE MENSCHEN	Frankreich	Barbosa, Laurence F.
1994	COLPO DE LUNA	Italien	Simone, Alberto
1994	DIE HÖLLE	Frankreich	Chabrol, Claude

Jahr	Titel	Ort	Regie
1994	DON JUAN DE MARCO	USA	Leven, Jeremy
1994	NATURAL BORN KILLERS	USA	Stone, Oliver
1994	NELL	USA	Apted, Michael
1994	SILENT FALL	USA	Beresford, Bruce
1995	ANGEL BABY	Australien	Rymer, Michael
1995	COSI	Australien	Joffe, Mark
1995	DER KOPF DES MOHREN	Österreich	Manker, Paulus
1995	DER TOTMACHER	BRD	Karmakar, Romuald
1995	DIE EROBERUNG DER MITTE	BRD	Bramkamp, Robert
1995	MAD LOVE	USA	Bird, Antonia
1995	ZWIELICHT	USA	Hoblit, Gregory
1996	12 MONKEYS	USA	Gilliam, Terry
1996	SCREAM	USA	Craven, Wes
1996	SHINE	Australien	Hicks, Scott
1997	FUNNY GAMES	Österreich	Haneke, Michael
1997	GOOD WILL HUNTINGTON	USA	Sant van, Gus
1997	INSTINKT	Großbrit.	Turteltaub, John
1997	OFFICE KILLER	USA	Sherman, Cindy
1997	SPLIT BRAIN (Episode in KINO IM KOPF)	BRD	Weingartner, Hans
1997	THE BUTCHER BOY	USA	Jordan, Neil
1998	BESSER GEHT'S NICHT	USA	Brooks, James L.
1998	DAVID UND LISA (Remake)	USA	Kramer, Lloyd
1998	DIE TOTALE THERAPIE	BRD	Frosch, Christian
1998	PSYCHO (Remake)	USA	Sant van, Gus
1999	DOLPHINS	BRD	Yawari, Farhad
1999	FRANK	BRD	Weingartner, Hans
1999	GIRL INTERRUPTED	USA	Mangold, James
1999	REINE NERVENSACHE	USA	Ramis, Harold
1999	STILL CRAZY	USA	Gibson, Brian
1999	THE SIXTH SENSE	USA	Shyamalan, M. Night
2000	AMERICAN PSYCHO	USA	Harron, Mary
2000	DER KRIEGER UND DIE KAISERIN	BRD	Tykwert, Tom
2000	ENGEL DES UNIVERSUMS	Norwegen	Fridriksson, Fridrik T.
2000	HANNIBAL	USA	Scott, Ridley
2000	MEMENTO	USA	Nolan, Christopher
2000	THE CELL	USA	Singh, Tarsem
2000	THE VIRGIN SUICIDES	USA	Coppola, Sofia

Jahr	Titel	Ort	Regie
2001	DAS WEISSE RAUSCHEN	BRD	Weingartner, Hans
2001	ELLING	Norwegen	Naess, Petter
2001	K-PAX	USA	Softley, Ian
2001	ON THE EDGE	USA	Carney, John
2002	AMERICAN PSYCHO II	USA	Freeman, Morgan
2002	DER ROTE DRACHE	USA, BRD	Ratner, Brett
2002	HALLOWEEN: RESURRECTION	USA	Rosenthal, Rick
2002	ONE HOUR PHOTO	USA	Romanek, Mark
2002	WILBUR WANTS TO KILL HIMSELF	Großbrit.	Scherfing, Lone
2003	SYLVIA	Großbrit.	Jeffries, Christine
2003	DIE WUTPROBE	USA	Segal, Peter
2003	TAIS-TOI!	Frankreich	Veber, Francis
2003	THE MACHINIST	Spanien	Kosar, Scott
2004	MONSTERS	USA	Jenkins, Patty
2004	TEXAS CHAIN SAW MASSACRE (Remake)	USA	Nispel, Markus
2005	ANTIKÖRPER	BRD	Alvart, Christian

LITERATUR

- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1944). Kulturindustrie. Aufklärung als Massenbetrug. In: dies. (1994). Dialektik der Aufklärung. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Adorno, Theodor W. (1951). Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Adorno, Theodor W. (1953a). Prolog zum Fernsehen. In: ders. (1996). Eingriffe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.69-80.
- Adorno, Theodor W. (1953b). Fernsehen als Ideologie. In: ders. (1996). Eingriffe. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.81-98.
- Adorno, Theodor W. (1956). Zur Metakritik der Erkenntnistheorie. Studien über Husserl und die phänomenologischen Antinomien. Stuttgart: Kohlhammer.
- Adorno, Theodor W. (1967a). Filmtransparente. In: ders. Ohne Leitbild. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.79-87.
- Adorno, Theodor W. (1967b). Resumé über Kulturindustrie. In: ders. Ohne Leitbild. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.60-70.
- Adorno, Theodor W. (1973). Ästhetische Theorie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Agger, Ben (1992). Cultural Studies as Critical Theory. Washington, D.C.: Falmer.
- Albersmeier, Franz-Josef (2003). Filmtheorien in historischem Wandel. In: ders. (Hrsg.). Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam.
- Allen, Woody (1981). Der Stadtneurotiker. Zürich: Diogenes.
- Althusser, Louis (1973, Orig. 1969). Ideologie und ideologische Staatsapparate. In: ders. Marxismus und Ideologie. Berlin: VSA, S.111-172; siehe auch URL: www.bbooks.de/texte/althusser/
- Arnheim, Rudolf (1932). Film als Kunst. In: Albersmeier, Franz-Josef (2003). Filmtheorien in historischem Wandel. In: ders. (Hrsg.). Texte zur Theorie des Films. Stuttgart: Reclam, S.176-200.
- Balz, Viola & Bräunling, Stefan & Walther, Therese (2002). Meine Krankheit, mein Medikament und ich. Die atypischen Neuroleptika als neue Identitätsstifter der Psychiatrie. In: Psychologie & Gesellschaftskritik 2002, 26/4, Heft 104, S.73-97.
- Barthes, Roland (1979). Elemente der Semiologie. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Basaglia, Franco (Hrsg.) (1971). Die negierte Institution oder die Gemeinschaft der Ausgeschlossenen. Ein Experiment der psychiatrischen Klinik in Görz. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Basaglia, Franco (1980). Breaking the Circuit of Control. In: Ingleby, David (Hrsg.) (1980). Critical Psychiatry. The Politics of Mental Health. New York: Pantheon Books. S.184-192.
- Basaglia-Ongaro, Franca & Basaglia, Franco (Hrsg.) (1980, Orig. 1975). Befriedungsverbrechen. Über die Dienstbarkeit der Intellektuellen. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Basaglia-Ongaro, Franca (1987). Die psychiatrische Vernachlässigung. In: Haug, Wolfgang F. (Hrsg.) (1987). Fremde Nähe. Zur Reorganisation des psychosozialen Projekts. Berlin: Argument, S.24-36.
- Baudrillard Jean (1994). Die Illusion und die Virtualität. Bern: Benteli

- Baudry Jean-Louis (1974). Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus. In: Rosen, Philip (Hrsg.) (1986). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, S.286-298.
- Baudry Jean-Louis (1975). The Apparatus: Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in the Cinema. In: Rosen, Philip (Hrsg.) (1986). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, S.299-318.
- Baumann, Zygmunt (1992). *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Frankfurt a.M.: Junius.
- Benjamin, Walter (1977, Orig. 1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berger, Peter & Luckmann, Thomas (1987, Orig. 1969). *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Bilden, Helga (1997). Das Individuum – ein dynamisches Selbst vielfältiger Teilselbste. Zur Pluralität von Individuum und Gesellschaft. In: Keupp, Heiner & Höfer, Renate (1997). *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.227-250.
- Bilden, Helga (1998). Jenseits des Identitätsdenkens – Psychologische Konzepte zum Verständnis ‚postmoderner‘ Subjektivitäten. In: *Verhaltenstherapie und psychosoziale Praxis*, 30, S.5-30.
- Bleuler, Eugen (1983, Orig. 1916). *Lehrbuch der Psychiatrie*. Neubearbeitung von Manfred Bleuler. New York: Springer.
- Bliersbach, Gerhard (1994). Entlassen in die Angst. In: Katholisches Institut für Medieninformationen (1994). *Caligaris Erben: der Katalog zum Thema „Psychiatrie im Film“*. Bonn: Psychiatrie-Verlag, S.21-26.
- Boggs, Carl & Pollard, Tom (2003). *A World in Chaos. Social Crisis and the Rise of Postmodern Cinema*. Oxford: Rowman & Littlefield.
- Bopp, Jürgen (1980). Sozialistisches Patientenkollektiv „Hegel, Marx und Lenin vorausgesetzt“. In: *Psychologie heute*, 1980, 7 (5), S.68-74.
- Bordwell, David (2001). *Visual Style in Cinema*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Borstnar, Nils & Pabst, Eckhard & Wulff, Hans Jürgen (2002). *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Konstanz: UTB.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Die verborgenen Mechanismen der Macht. Schriften zu Politik und Kultur 1*. Hamburg: VSA.
- Bowie, Malcom (1994). *Lacan*. Göttingen: Steidl.
- Branston, Gill (2000). *Cinema and Cultural Modernity*. Buckingham, Philadelphia: Open University Press.
- Brenneis, C. Brooks (1998). Gedächtnissysteme und der psychoanalytische Abruf von Trauma-Erinnerungen. In: *Psyche*, 52. Jg., 9/10, S.801-823.
- Bronfen, Elisabeth (1999). Die Sprache der Hysterie: Eine hermeneutische Herausforderung. Freud mit Hitchcock gelesen. In: dies. et al. (1999). *Trauma: zwischen Psychoanalyse und kulturellen Deutungsmustern*. Köln.
- Bublitz, Hannelore (1999). Diskursanalyse als Gesellschafts-„Theorie“. In: Bublitz, Hannelore et.al. (Hrsg.) (1999). *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*. Frankfurt: Campus, S.22-48.
- Bublitz, Hannelore (2003). *Diskurs*. Bielefeld: transcript.
- Buchka, Peter (1984). Mord als schöne Kunst. In: *Süddeutsche Zeitung* 17./18.03.1984.

- Buchka, Peter (1995). Der anständige Mörder. In: Süddeutsche Zeitung 21.11.1995.
- Butler, Judith (2001, Orig. 1997). Psyche der Macht. Das Subjekt der Unterwerfung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Büttner, Elisabeth & Dewald Christian (2002). Die ewige Maske. In: dies. (2002). Zeitnah, weltfern. Viennale-Filmschau, 20.-30. Oktober 2002. URL: www.filmarchiv.at/events/viennale02/ewigemaske.htm
- Canguilhem, Georges (1976, Orig. 1966). Das Normale und das Pathologische. München: Hanser.
- Canguilhem, Georges (1988, Orig. 1967). Tod des Menschen oder Ende des Cogito. In: Marques, Marcelo (Hrsg.) (1988). Der Tod des Menschen im Denken des Lebens. Georges Canguilhem über Michel Foucault, Michel Foucault über Georges Canguilhem. Tübingen: edition diskord
- Castel, Robert & Castel, Françoise & Lovell, Anne (1982). Die Psychiatrisierung des Alltags. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Castel, Robert (1975). Vom Widerspruch der Psychiatrie. In: Basaglia, Franco & Basaglia, Franca (Hrsg.) (1980, Orig. 1975). Befriedungsverbrechen. Über die Dienstbarkeit der Intellektuellen. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt, S.81-96.
- Castel, Robert (1979). Die psychiatrische Ordnung. Das goldene Zeitalter des Irrenwesens. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Castel, Robert (1990). Two readings of Histoire de la folie in France. In: History of the Human Sciences, 3, 1, S.27-30.
- Chasseguet-Smirgel (1998). M – Eine Stadt sucht einen Mörder. In: Kinderanalyse, 6,1, S.61-69.
- Chomsky, Noam (2002a). Profit over People. Neoliberalismus und globale Weltordnung. Hamburg, Wien: Europa Verlag.
- Chomsky, Noam (2002b). The Attack. Hintergründe und Folgen. Hamburg, Wien: Europa Verlag.
- Chomsky, Noam (2003a). Power and Terror. Gespräche nach 9/11. Dokumentarfilm. Regie: John Junkerman. DVD. Verleih: Neue Visionen.
- Clausen, Jens (1998). Engel des Universums. In: Soziale Psychiatrie 3/1998, S.41
- Condrau, Gion (1979). Film und Psychiatrie. In: ders. (1979). Psychologie des 20. Jahrhunderts. Bd.15, München: Kindler, S.886-926.
- Conrad, Joseph (2002, Orig. 1899). Herz der Finsternis. München: Piper.
- Conrad, Peter (1980). On the Medicalization of Deviance and Social Control. In: Ingleby, David (Hrsg.) (1980). Critical Psychiatry. The Politics of Mental Health. New York: Pantheon Books. S.102-119.
- Cooper, David & Foucault, Michel et al. (Hrsg.) (1979). Der eingekreiste Wahnsinn. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Cooper, David (1969). Dialektik der Befreiung. Reinbek: Rowohlt.
- Cooper, David (1971). Psychiatrie und Antipsychiatrie. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Cooper, David (1978). Die Sprache der Verrücktheit. Hamburg: Rotbuch.
- Coppola, Eleanor (1980). Vielleicht bin ich zu nah. Notizen bei der Entstehung von „Apokalypse Now“. Reinbek: Rowohlt.
- Daniel, Ute (1993). ‚Kultur‘ und ‚Gesellschaft‘. Überlegungen zum Gegenstandsbereich der Sozialgeschichte. In: Geschichte und Gesellschaft: Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft. Nr. 19, 1993, S.69-99.

- DeLauretis, Teresa (1987). *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film and Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- DeLauretis, Teresa (1994). *Die andere Szene. Psychoanalyse und lesbische Identität*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Deleuze, Gilles & Guattari, Felix (1974). *Anti-Ödipus. Kapitalismus und Schizophrenie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Denzin, Norman K. (1991a). *Images of Postmodern Society*. London: Sage.
- Denzin, Norman K. (1991b). *Hollywood Shot by Shot. Alcoholism in American Cinema*. New York: Gruyter.
- Denzin, Norman K. (1993). *Rain Man in Las Vegas*. In: *Symbolic Interaction 1993*, Vol.16, S.65-77.
- Denzin, Norman K. (1995). *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*. London: Sage.
- Denzin, Norman K. (1999). *Ein Schritt voran mit den Cultural Studies*. In: Hörning, Karl H. & Winter, Rainer (Hrsg.) (1999). *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.116-145.
- Denzin, Norman K. (2000). *Reading Film – Filme und Videos als sozialwissenschaftliches Erfahrungsmaterial*. In: Flick, Uwe & Kardorff, Ernst von & Steinke, Ines (Hrsg.) (2000). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt, S.416-428.
- Derrida, Jacques (1976, Orig. 1967). *Cogito und Geschichte des Wahnsinns*. In: ders. (1972). *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.53-101.
- Diaz-Bone, Rainer (1999). *Probleme und Strategien der Operationalisierung des Diskursmodells im Anschluss an Michel Foucault*. In: Bublitz, Hannelore et.al. (1999). *Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults*. Frankfurt, New York: Campus S.119-135.
- Dilling, Horst & Mombour, Werner & Schmidt, Martin H. (Hrsg.) (2000). *Internationale Klassifikation psychischer Störungen. ICD-10 Kapitel V (F). Klinisch diagnostische Leitlinien*. Bern: Hans-Huber-Verlag.
- Dolmatowskaja, Galina (1984). *Kampf um den Frieden. Der Vietnamkrieg und seine Darstellung im internationalen Film*. Berlin (Ost): Hochschule für Film und Fernsehen.
- Douglas, John & Olshaker, Mark (1996). *Die Seele des Mörders. 25 Jahre in der FBI-Spezialeinheit für Serienverbrechen*. Hamburg: Spiegel-Buchverlag.
- Dreyfus, Hubert L. & Rabinow, Paul (1994, Orig. 1982). *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*. Weinheim: Beltz Athenäum.
- Eagleton, Terry (1993). *Ideologie*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Eagleton, Terry (1997). *Die Illusionen der Postmoderne*. Stuttgart, Weimar: J.B. Metzler.
- Eichenbrenner, Ilse (1988). *Psychiatrie im Film. Die Gesellschaft und ihre Besonderlichkeiten im Spielfilm*. In: *DGSP-Rundbrief 42*, S.36-38.
- Eichenbrenner, Ilse (1995). *Filmknäcke/Colpo di luna*. In: *Soziale Psychiatrie 1/95*, S.43.
- Eichenbrenner, Ilse (1996). *Filmknäcke/Angel Baby*. In: *Soziale Psychiatrie 2/96*, S.46-49.
- Eichenbrenner, Ilse (1999). *Filmknäcke/Reine Nervensache*. In: *Soziale Psychiatrie 3/99*, S.52-55.

- Eichenbrenner, Ilse (2000a). Filmknäcke/Wonderland. In: Soziale Psychiatrie 2/2000, S.53
- Eichenbrenner, Ilse (2000b). Filmknäcke/Dolphins. In: Soziale Psychiatrie 4/2000, S.58-60
- Eichenbrenner, Ilse (2002). Filmknäcke/Beautiful Mind. In: Soziale Psychiatrie 2/2002, S.54.
- Elias Norbert (1972). Soziologie und Psychiatrie. in: Wehler, Hans-Ulrich (Hrsg.) (1972) Soziologie und Psychoanalyse. Kohlhammer, Stuttgart. S.11-41
- Elias, Norbert (2001, Orig. 1939). Über den Prozess der Zivilisation. Frankfurt a.M.: Suhrkamp
- Ellis, Bret Easton (1991). American Psycho. New York: Picador.
- Emrich, Hinderk M. (2001). „Das weiße Rauschen“ von Hans Weingartner. Rede an der Akademie der Künste Berlin am 22.05.2001. URL: www.dasweissserauschen.de
- Eysenck, Hans J. & Eysenck, Michael (1978). Psychopathy, personality and genetics. In: Hare, Robert (Hrsg.) (1978). Psychopathic Behaviour, Approaches to Research. Chisester: Wiley Press.
- Fara, G. & Cundo P. (1983). Psychoanalyse, ein bürgerlicher Roman. Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern.
- Faulstich, Werner (1995). Die Filminterpretation. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Faust, Volker (1983). Psychiatrie und Massenmedien. Stuttgart: Hipokrates.
- Fearing, Franklin (1946). The screen discovers psychiatry. In: Hollywood Quarterly 1,2, 1946, S.154-158
- Fee, Dwight (Hrsg.) (2000). Pathology and the Postmodern. Mental illness as discourse and experience. London: Sage.
- Feldvoß, Marli (2000). Alfred Hitchcock und die Frauen. In: Düsseldorfer Filmmuseum: Obsessionen. Die Alpträum-Fabrik des Alfred Hitchcock. Marburg: Schüren, S.53-66.
- Feldvoß, Marli (2001). Engel des Universums. In: epd Film 4/2001, S.33.
- Felix, Jürgen (2003). Autorenkino. In: ders. (2003). Moderne Filmtheorie. Mainz: Bender, S.13-61.
- Fellner, Markus (1997). Zum Krankheitsbegriff der Psychopathologie. In: Psychologie & Gesellschaftskritik, Nr.81, S.5-21.
- Fellner, Markus (2002). Psychiatrie und verrückte Welt im Spielfilm. Diskursanalytische Untersuchung des Spielfilms ‚Girl Interrupted‘. In: Psychologie & Gesellschaftskritik, Nr. 104, S.113-141.
- Fiedler, Peter (1994). Persönlichkeitsstörungen. In: Reinecker, Hans (Hrsg.) (1994). Lehrbuch der Klinischen Psychologie. Modelle psychischer Störungen. Göttingen: Hogrefe, S.219-266.
- Finzen, Asmus (1983). ‚Die andere Seite der Hölle‘. Gelungener Ausbruch. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung 21.04.1983.
- Finzen, Asmus (1997). Antipsychiatrie und Sozialpsychiatrie – wie Feuer und Wasser. Wider die Nostalgie nach den Seelenfängern von Kingsley Hall – Zur Ambivalenz des Machbaren. In: Sozialpsychiatrische Informationen, 1997, 27, 4, S.41-48.
- Fischer, Robert & Körte, Peter & Seeßlen, Georg (2000). Quentin Tarantino. Berlin: Bertz.
- Fishbein, Lesley (1979). The sexist nature of insanity. In: American Quarterly 31, S.641-665.

- Fiske, John (1994). Wie ein Publikum entsteht. Kulturelle Praxis und Cultural Studies. In: Hörning, Karl H. & Winter, Rainer (Hrsg.) (1999). Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.238-263.
- Fiske, John (1996). Media Matters. Race and Gender in U.S.Politics. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- Fiske, John (1997). Populäre Texte, Sprache und Alltagskultur. In: Winter, Rainer & Hepp, Andreas (Hrsg.) (1997). Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag, S.65-83.
- Fleming, Michael & Manvell, Roger (1985). Images of Madness. The Portrayal of Insanity in the Feature Film. New York, London, Toronto: Fairleigh Dickinson University Press.
- Flick, Uwe (1997). Entwürfe des Ver-rückten als subjektive und soziale Konstruktion. In: Angermeyer, Matthias C. & Zaumseil, Manfred (Hrsg.) (1997). Verrückte Entwürfe. Bonn: Psychiatrie-Verlag, S.28-48.
- Flicker, Eva (1998). Liebe und Sexualität als soziale Konstruktion. Spielfilmromane aus Hollywood. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Flusser, Vilem (1998). Medienkultur. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Förster, Jochen (2002). Eine Expedition ins Extrem darf nicht so brav sein. Hans Weingartners „Das weiße Rauschen“. In: Die Welt Online. URL: www.welt.de, 31.01.2002.
- Foucault, Michel (1968, Orig. 1954). Psychologie und Geisteskrankheit. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1973, Orig. 1961). Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1974a, Orig. 1966) Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1974b). Was ist ein Autor. In: Engelmann, Jan (Hrsg.) (1999). Botschaften der Macht: Der Foucault Reader. Diskurs und Medien. Stuttgart: Deutsche Verlagsanstalt, S.30-48.
- Foucault, Michel (1975). Macht-Wissen. In: Basaglia, Franco & Basaglia, Franca (Hrsg.) (1980, Orig. 1975). Befriedungsverbrechen. Über die Dienstbarkeit der Intellektuellen. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt.
- Foucault, Michel (1976a). Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1976b). Die gesellschaftliche Ausweitung der Norm. Gespräch mit Pascale Werner. In: ders. (1976). Mikrophysik der Macht. Über Strafrecht, Psychiatrie und Medizin. Berlin: Merve, S.83-88.
- Foucault, Michel (1977). Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Bd.1. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1978a). Wahrheit und Macht. Interview von Allesandro Fontana und Pasquale Pasquino. In: ders. (1978). Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve, S.21-54.
- Foucault, Michel (1978b). Ein Spiel um die Psychoanalyse. Gespräch mit Angehörigen des Département de Psychoanalyse der Universität Paris VIII in Vincennes. In: ders. (1978). Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit. Berlin: Merve, S.118-175.

- Foucault, Michel (1978c). About the concept of the ‚Dangerous Individual‘ in 19th-century legal psychiatry. In: *International Journal of Law and Psychiatry*, 1978, 1, S.1-18.
- Foucault, Michel (1979). Einsperrung, Psychiatrie, Gefängnis. Gespräch mit David Cooper, Viktor Fainberg, Jean Pierre Faye und Marine Zecca. In: Cooper, David & Foucault, Michel et al. (Hrsg.) (1979). *Der eingekreiste Wahnsinn*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.59-90.
- Foucault, Michel (1981, Orig. 1969). *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Foucault, Michel (1987, Orig. 1969). Gespräch mit Paolo Caruso. In: Seitter, Walter (Hrsg.) (1987). *Michel Foucault. Von der Subversion des Wissens*. Frankfurt a.M.: Fischer, S.7-27.
- Foucault, Michel (1990, Orig. 1984). Was ist Aufklärung. In: Erdmann, Eva & Forst, Rainer & Honneth Axel (Hrsg.) (1990). *Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung*. Frankfurt a.M.: Campus, S.35-53.
- Foucault, Michel (1991, Orig. 1971). *Die Ordnung des Diskurses*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Foucault, Michel (1993). Technologien des Selbst. In: Martin, Luther H. & Gutman, Huck & Hutton, Patrick H. (Hrsg.) (1993). *Technologien des Selbst*. Frankfurt. A.M.: Fischer, S.24-62. (auf einem Seminar Foucaults 1982 an der University of Vermont basierendes Transkript)
- Freud, Sigmund (1900). Die Traumdeutung. In: ders. (1994). *GW Studienausgabe Bd. II*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1912/1913). Totem und Tabu. In: ders. (1994). *GW Studienausgabe Bd. IX*, S.295f. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1915). Zeitgemässes über Krieg und Tod. In: ders. (1994). *GW Studienausgabe Bd. IX*, S.33-60. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1917). Allgemeine Neurosenlehre. Widerstand und Verdrängung. In: ders. (1994). *GW Studienausgabe Bd. I*, S.295f. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1919). Allgemeine Neurosenlehre. Die Fixierung an das Trauma, das Unbewusste. In: ders. (1994). *GW Studienausgabe Bd. I*, S.273f. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Freud, Sigmund (1925a). Brief an Ferenczi, 14.08.1925.
URL: www.freud-museum.at (28.10.2002)
- Freud, Sigmund (1925b). Brief an Abraham, 09.06.1925.
URL: www.freud-museum.at (28.10.2002)
- Friedmann, Alexander (2004). Allgemeine Psychotraumatologie. In: Friedmann, Alexander et al. (Hrsg.) (2004). *Psychotrauma*. Wien, New York: Springer, S.5-34.
- Fröhlich, Katrin (2001). Rebecca Horns Zwittermaschinen. Studien zur androgynen Ikonographie. Dissertation, Uni Köln.
- Fromm, Erich (1968). Das Menschliche in uns. Die Wahl zwischen Gut und Böse. (Orig. ‚The heart of man‘). Konstanz: Diana.
- Fuchs, Christian (1995). *Kino Killer*. Wien: Österr. Staatsdruckerei.
- Gabbard, Glen O. & Hyler, Steven & Schneider, Irving (1991). Homicidal Maniacs and Narcissistic Parasites: Stigmatization of Mentally Ill Persons in the Movies. In: *Hospital and Community Psychiatry* 1991, Vol. 42, 10, S.1044-1048.
- Gabbard, Glen O. & Gabbard, Krin. (1987). *Psychiatry and the Cinema*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

- Gansera, Rainer (2000a). American Psycho. In: epd Film 9/2000, S.41.
- Gansera, Rainer (2000b). Dolphins. In: epd Film 9/2000, S.51.
- Gansera, Rainer (2000c). Der Krieger und die Kaiserin. In: epd Film 10/2000, S.39.
- Gay, Peter (1989, Orig. 1968). Die Republik der Außenseiter. Geist und Kultur in der Weimarer Zeit 1918-1933. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Geertz, Clifford (1993). Dichte Beschreibung: Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gergen, Kenneth (1996). Das übersättigte Selbst. Identitätsprobleme im heutigen Leben. Heidelberg: Carl-Auer-Systeme-Verlag.
- Giddens, Anthony (1991). Modernity and self-identity. Cambridge: Polity Press
- Glatzel, Johann (1975). Die Antipsychiatrie. Stuttgart: Fischer.
- Gleiss, Irma (1975). Der konservative Gehalt der Anti-Psychiatrie. In: Das Argument, 89, S.31-51.
- Goffman, Erving (1973, Orig. 1961). Asyl. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Goffman, Erving (1975). Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Gondek, Hans-Dieter (2001). Subjekt, Sprache und Erkenntnis. Philosophische Zugänge zur Lacanschen Psychoanalyse. In: ders. et al. (Hrsg.) (2001). Jacques Lacan. Wege zu seinem Werk. Stuttgart: Klett-Cotta, S.130-163.
- Göttlich, Udo (1999). Unterschiede durch Verschieben. Zur Theoriepolitik der Cultural Studies. In: Engelmann, Jan (Hrsg.) (1999). Die kleinen Unterschiede. Der Cultural Studies Reader. Frankfurt a.M., New York: Campus, S.49-63.
- Göttlich, Udo (2001). Zur Epistemologie der Cultural Studies in kulturwissenschaftlicher Absicht: Cultural Studies zwischen kritischer Sozialforschung und Kulturwissenschaft. In: Göttlich, Udo & Mikos, Lothar & Winter, Rainer (Hrsg.) (2001). Die Werkzeugkiste der Cultural Studies. Bielefeld: transcript, S.15-42.
- Götz, André (2002a). Roter Drache. Ein Wiedersehen mit Hannibal Lecter. In: epd Film 11/2002, S.32-33.
- Götz, André (2002b). One Hour Photo. Auf neuem Terrain: Robin Williams in einer abgründigen Charakterstudie. In: epd Film 9/2002, S.40-41.
- Grossberg, Lawrence (1994). Was sind Cultural Studies? In: Hörning, Karl H. & Winter, Rainer (Hrsg.) (1999). Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.43-83.
- Gudmunsson, Einar Mar (1998). Engel des Universums. München, Wien: Hanser.
- Habermas, Jürgen (1988). Der philosophische Diskurs der Moderne. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Hacking, Ian (1996). Multiple Persönlichkeit. Zur Geschichte der Seele in der Moderne. München, Wien: Hanser.
- Hacking, Ian (1999). Was heißt „soziale Konstruktion“? Frankfurt a.M.: Fischer.
- Hagen, Holger (1950). Der Wahnsinn als Filmthema. Deutsche Erstaufführung von ‚The Snake Pit‘. In: Die neue Zeitung, Nr 45, 22.11.1950.

- Hall, Stuart (1964). *Violence on the Screen*. In: Hall, Stuart & Whannel, Paddy (1964). *The Popular Arts*. London, Sydney, New York: Hutchinson Educational.
- Hall, Stuart (1980a). *encoding/decoding*. In: ders. (1980). *Culture, Media, Language*. London: Harper Collins. S.128-138.
- Hall, Stuart (1980b). *Recent developments in theories of language and ideology: a critical note*. In: ders. (1980). *Culture, Media, Language*. London: Harper Collins S.157-162
- Hall, Stuart (1994a). *Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht*. In: ders. (Hrsg.) (1994). *Rassismus und kulturelle Identität. Ausgewählte Schriften 2*. Hamburg: Argument. S.137-179.
- Hall, Stuart (1994b). *Reflections upon the Encoding/Decoding Model. An Interview with Stuart Hall*. In: Cruz, Jon & Lewis, Justin (Hrsg.) (1994). *Viewing, Reading, Listening. Audiences and Cultural Reception*. Boulder, S.253-274.
- Hall, Stuart (1999a, Orig. 1973). *Kodieren/Dekodieren*. In: Bromley, Roger & Göttlich, Udo & Winter, Carsten (Hrsg.) (1999). *Cultural Studies*. Lüneburg: zu Klampen. S.92-112.
- Hall, Stuart (1999b, Orig. 1980). *Die zwei Paradigmen der Cultural Studies*. In: Hörning, Karl H. & Winter, Rainer (Hrsg.) (1999). *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.13-42.
- Hall, Stuart (2000a). *Das theoretische Vermächtnis der Cultural Studies*. In: ders. (2000). *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3*. Hamburg: Argument, S.34-51.
- Hall, Stuart (2000b). *Postmoderne und Artikulation*. In: ders. (2000). *Cultural Studies. Ein politisches Theorieprojekt. Ausgewählte Schriften 3*. Hamburg: Argument, S.52-77.
- Hantke, Lydia (1999). *Trauma und Dissoziation*. Berlin: Wissenschaftlicher Verlag Berlin
- Hare, Robert (1999). *Without Conscience*. London. Guilford Publications.
- Harnik, Jenö (1926). *Psychoanalytischer Film*. In: *Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse*, 2, S.580-581.
- Harré, Rom & Langenhove van, Luk (1999). *Positioning Theory*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Harris, Thomas (1981). *Red Dragon*. New York: Putnam.
- Harris, Thomas (1988). *The Silence of the Lambs*. New York: St. Martin's Press.
- Haubl, Rolf & Mertens, Wolfgang (1996). *Der Psychoanalytiker als Detektiv*. Stuttgart: Kohlhammer.
- Haug, Frigga (2001). *Sexual deregulation or the child abuser as hero in neoliberalism*. In: *Feminist Theory Vol. 2(1)*, S.55-78.
- Haug, Wolfgang Fritz (1980) *Warenästhetik und kapitalistische Massenkultur*. Berlin: Argument.
- Haug, Wolfgang Fritz (1982). *Standpunkt und Perspektive materialistischer Kulturtheorie*. In: *Argument-Sonderband 47*, S.6-27.
- Haug, Wolfgang Fritz (1993). *Elemente einer Theorie des Ideologischen*. Hamburg: Argument.
- Haug, Wolfgang Fritz (2003). *Herrschaft ohne Hegemonie?* In: *Das Argument. Zeitschrift für Philosophie und Sozialwissenschaften*. 249, 45. Jg., Heft 1, S.11-20.

- Hauser, Blanka & Koch, Manfred (2002). Schizophrene Formenkreise: „A Beautiful Mind“ und „Das weiße Rauschen“. URL: www.filmwerk.de
- Hebdige, Dick (1979). Wie Subkulturen vereinnahmt werden. In: Hörning, Karl H. & Winter, Rainer (Hrsg.) (1999). Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.379-392.
- Hediger, Vinzenz (2002). Des einen Fetisch ist des anderen Cue. Kognitive und psychoanalytische Filmtheorie. Lehren aus einem verpassten Rendez-vous. In: Sellmer, Jan & Wulff, Hans-Jürgen (Hrsg.) (2002). Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren. S.41-58.
- Heinecke, Herbert (2002). Die Debatte um Deer Hunter – politische und künstlerische Dimensionen. In: Strübel, Michael (Hrsg.) (2002). Film und Krieg. Opladen: Leske u. Budrich. S.109-126.
- Heinrichs, Hans Jürgen (1980). Anti-Psychiatrie, Sozialpsychiatrie und die Idee einer anderen Gesellschaft. In: Psychoanalyse, 1980, 1, (2), S.112-155.
- Herr, Michael (1981). An die Hölle verraten. Dispatches. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Herting, Barbara (1981). Geschichte des Psychiatrie-Films. In: Psychologie heute 8, 3, S.82-85.
- Hickethier, Knut (1996). Film- und Fernsehanalyse. Stuttgart: Metzler.
- Hickethier, Knut (2003). Genretheorie und Genreanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) (2003). Moderne Film-Theorie. Mainz: Bender. S.62-103.
- Hipfl, Brigitte (1999). Inszenierungen des Begehrens. In: Hepp, Andreas & Winter, Rainer (1999). Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag. S.143-157.
- Hirsland, Andreas & Schneider, Werner (2001). Wahrheit, Ideologie und Diskurse. Zum Verhältnis von Diskursanalyse und Ideologiekritik. In: dies. et al. (2001). Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1, Opladen: Leske u. Budrich. S.373-402.
- Hözl, Gebhard & Peipp, Matthias (1991). Fahr zur Hölle, Charlie. Der Vietnamkrieg im amerikanischen Film. München: Heyne.
- Honneth, Axel (1990). Zur philosophisch-soziologischen Diskussion um Michel Foucault. In: Erdmann, Eva et.al. (Hrsg.) (1990). Ethos der Moderne. Foucaults Kritik der Aufklärung. Frankfurt a.M.: Campus. S.11-34.
- Horkheimer, Max (1995a, Orig. 1936). Autorität und Familie. In: ders. (1995). Traditionelle und kritische Theorie. Frankfurt a.M.: Fischer. S.123-204.
- Horkheimer, Max (1995b, Orig. 1942). Vernunft und Selbsterhaltung. In: ders. (1995). Traditionelle und kritische Theorie. Frankfurt a.M.: Fischer. S.271-301.
- Husserl, Edmund (1977, Orig. 1931). Cartesianische Meditationen. Hamburg: Meiner.
- Hüttmann, Oliver (2000). Der Krieger und die Kaiserin. Marathon der Liebe. In: Spiegel Online.
URL: www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,97423,00.html
- Ingleby, David (1980). Understanding ‚Mental Illness‘. In: ders. (Hrsg.) (1980). Critical Psychiatry. The Politics of Mental Health. New York: Pantheon Books. S.23-71.
- Jacoby, Russel (1975). Laing, Cooper und das Verhältnis von Gesellschaftstheorie und Psychotherapie. In: Das Argument, 89, S.52-70.
- Jacoby, Russel (1978). Soziale Amnesie. Eine Kritik der konformistischen Psychologie von Adler bis Laing. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Jäger, Siegfried (1999). Einen Königsweg gibt es nicht. Bemerkungen zur Durchführung von Diskursanalysen. In: Bublitz, Hannelore et al. (1999). Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Frankfurt, New York: Campus. S.136-147.
- Jäger, Siegfried (2001). Diskurs und Wissen. Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse. In: Keller, Reiner & Hirsland, Andreas & Schneider, Werner & Viehöver, Willy (2001). Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1, Opladen: Leske u. Budrich. S.81-112.
- Jäger, Siegfried (2004). Kritische Diskursanalyse. Münster: Unrast.
- Jameson, Frederic (1986). Postmoderne. Zur Logik der Kultur im Spätkapitalismus. In: Huyssen Andreas & Scherpe, Klaus R. (Hrsg.). Postmoderne. Reinbek: Rowohlt. S.45-102.
- Jameson, Frederic (1987). Reading without interpretation: postmodernism and the video-text. In: Attrige, Derek et al. (Hrsg.) (1987). The linguistics of writing. Manchester: Manchester UP, S.198-223.
- Jameson, Frederic (1990). The geopolitical aesthetic: cinema and space in the world system. London: Indiana University Press, BFI Publishing.
- Jameson, Frederic (1992). Signatures of the Visible. London: Routledge.
- Jameson, Frederic (1998, Orig. 1988). Postmodernism and Consumer Society. In: ders. (1998). The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern 1983-1998. London, New York: Verso. S.1-20.
- Jenkins, Philip (1994). Using Murder: The Social Construction of Serial Homicide. New York: de Gruyter.
- Jenny, Urs (2001). Trip ins Herz der Finsternis. In: Der Spiegel 42/2001, S.256-258.
- Jervis, Giovanni (1978). Kritisches Handbuch der Psychiatrie. Frankfurt a.M.: Syndikat.
- Jervis, Giovanni (1979). Der Mythos der Antipsychiatrie. In: ders. (1979). Die offene Institution: über Psychiatrie und Politik. Frankfurt a.M.: Syndikat. S.138-170.
- Jurga, Martin (1997). Texte als (mehrdeutige) Manifestationen von Kultur: Konzepte von Polysemie und Offenheit in den Cultural Studies. In: Winter, Rainer & Hepp, Andreas (Hrsg.) (1997). Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag. S.127-142.
- Jury der Evangelischen Filmarbeit (1998). The Butcher Boy (Der Schlächterjunge). In: Fachreferat Film und AV-Medien im Gemeinschaftswerk der Evangelischen Publizistik e.V. (Hrsg). Filme des Monats. URL: www.gep.de/filmav/fdm.html
- Kappellhoff, Hermann (2003). Kino und Psychoanalyse. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) (2003). Moderne Film-Theorie. Mainz: Bender. S.130-167.
- Kardorff, Ernst v. (1978). Modellvorstellungen über psychische Störungen: gesellschaftliche Entstehung, Auswirkung, Probleme. In: Keupp, Heinrich & Zaumseil, Manfred (Hrsg.) (1978). Die gesellschaftliche Organisation psychischen Leidens. Zum Arbeitsfeld klinischer Psychologen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S.539-590
- Kardorff, Ernst v. (1998). Institution. In: Grubitzsch, Siegfried & Weber, Klaus (Hrsg.) (1998). Psychologische Grundbegriffe. Reinbek: Rowohlt. S.251-253.

- Katholisches Institut für Medieninformation (Hrsg.) (1994). *Caligaris Erben: Katalog zum Thema "Psychiatrie im Film"*. Bonn: Psychiatrie-Verlag.
- Katholisches Institut für Medieninformation & Katholische Filmkommission für Deutschland (Hrsg.) (1998). *Lexikon des Internationalen Films. Multimedia-Ausgabe*. Rowohlt, Systema.
- Kaufmann, Anette (1990). *Angst. Wahn. Mord. Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten*. Dissertation. Marburg: MakS Publikationen.
- Kaysen, Susanna (2000, Orig. 1993). *Durchgeknallt. Seelensprung*. Hamburg: btb, Goldmann.
- Keller, Reiner & Hirsland, Andreas & Schneider, Werner & Viehöver, Willy (2001). *Zur Aktualität sozialwissenschaftlicher Diskursanalyse*. In: dies. (2001). *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1*. Opladen: Leske u. Budrich. S.7-28.
- Keller, Reiner (2001). *Wissenssoziologische Diskursanalyse*. In: Keller, Reiner & Hirsland, Andreas & Schneider, Werner & Viehöver, Willy (Hrsg.) (2001). *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse. Band 1*, Opladen: Leske u. Budrich. S.113-144
- Keller, Reiner (2004). *Diskursforschung*. Opladen: Leske u. Budrich.
- Kellner, Douglas & Best, Steven (1997). *The postmodern turn*. New York, London: Guilford.
- Kellner, Douglas (1988). *Camera Politica. The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kellner, Douglas (1995). *Media Culture. Cultural studies, identity and politics, between modern and the postmodern*. London, New York: Routledge.
- Kellner, Douglas (1999, Orig. 1995). *Medien- und Kommunikationsforschung vs. Cultural Studies. Wider ihre Trennung*. In: Bromley, Roger & Göttlich, Udo & Winter, Carsten (Hrsg.) (1999). *Cultural Studies. Lüneburg: zu Klampen*. S.341-363.
- Kemp, Philip (1995). *Don Juan DeMarco*. In: *Sight and Sound*, 1995, 6, S.41.
- Kempker, Kerstin & Lehmann, Peter (Hrsg.) (1993). *Statt Psychiatrie*. Berlin: Peter Lehmann Antipsychiatrieverlag.
- Kempker, Kerstin (1991). *Teure Verständnislosigkeit. Die Sprache der Verrücktheit und die Entgegnung der Psychiatrie*. Berlin: Lehmann Antipsychiatrieverlag.
- Kesey, Ken (2001, Orig. 1962). *Einer flog über das Kuckucksnest*. Reinbek: Rowohlt.
- Kestler, Marianne (2003). *Powered by Psychose: Quotentrauma in der „Fernseh-Anstalt“*. URL: www.lichtblick99.de/blick-zb6.html
- Keupp, Heiner (1986). *Normalität und Abweichung*. In: Rexilius, Günter & Grubitzsch, Siegfried (Hrsg.) (1986). *Psychologie. Theorien – Methoden – Arbeitsfelder*. Reinbek: Rowohlt.
- Keupp, Heiner (1987a). *Psychisches Leid als gesellschaftlich produzierter Karriereprozess*. In: ders. (1987). *Psychosoziale Praxis im Umbruch*. Bonn: Psychiatrie-Verlag. S.86-109.
- Keupp, Heiner (1987b). *Normalität und Abweichung – Psychisches Leiden in einer sich wandelnden gesellschaftlichen Ordnung*. In: ders. (1987). *Psychosoziale Praxis im Umbruch*. Bonn: Psychiatrie-Verlag. S.110-142.
- Keupp, Heiner (1989). *Auf der Suche nach der verlorenen Identität*. In: Keupp, Heiner & Bilden, Helga (Hrsg.) (1989). *Verunsicherungen. Das Subjekt im gesellschaftlichen Wandel*. Göttingen: Hogrefe, S.47-69.

- Keupp, Heiner (1992). Das Subjekt und die Psychologie in der Krise der Moderne: Die Chancen postmoderner Provokation. In: *Psychologie & Gesellschaftskritik*, Nr. 63/64, S.17-42.
- Keupp, Heiner (1994). Grundzüge einer reflexiven Sozialpsychologie. Postmoderne Perspektiven. In: ders. (Hrsg.) (1994). *Zugänge zum Subjekt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Keupp, Heiner (1995). Subjektentwürfe heute: Wie kommen wir ohne das „Baugerüst der Moderne“ zurecht? In: *Journal für Psychologie*, Doppelheft 4/1995, 1/1996, S.5-16.
- Keupp, Heiner (1997a). Identitätsbildung heute – Auf dem Weg zur Multiphrenie? In: ders. (1997). *Ermutigung zum aufrechten Gang*. Tübingen: dgvt-Verlag. S.69-79.
- Keupp, Heiner (1997b). Diskursarena Identität: Lernprozesse in der Identitätsforschung. In: Keupp, Heiner & Höfer, Renate (1997). *Identitätsarbeit heute. Klassische und aktuelle Perspektiven der Identitätsforschung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.11-39.
- Keupp, Heiner (1999a). Identitätsarbeit in einer multiphrenen Gesellschaft – Wenn die Passungen zwischen Subjekt und Lebenswelt immer schwieriger werden. In: *Sozialpsychiatrische Informationen* 29,1, S.7-15.
- Keupp, Heiner et al. (1999b). Identitätskonstruktionen. Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek: Rowohlt.
- Keupp, Heinrich (1972a) (Hrsg.). *Der Krankheitsmythos in der Psychopathologie*. München, Berlin, Wien: Urban & Schwarzenberg.
- Keupp, Heinrich (1972b). *Psychische Störung als abweichendes Verhalten. Zur Soziogenese psychischer Störungen*. München, Berlin, Wien: Urban & Schwarzenberg.
- Klippel, Heike (1997). Nach 68. Filmtheorie in der Bundesrepublik Deutschland. In: Bock, Hans-Michael & Jacobsen, Wolfgang (Hrsg.) (1997). *Recherche: Film*. Hamburg: Cinegraph. S.83-98.
- Klippel, Heike (2003). Feministische Filmtheorie. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) (2003). *Moderne Film-Theorie*. Mainz: Bender. S.168-190.
- Koch, Gertrud (1989). „Eine verliebte Ärztin spielt Traumedektiv“. Zu Alfred Hitchcocks *Spellbound*. In: Ruhs, August et al. (Hrsg.) (1989). *Das unbewußte Sehen. Texte zu Psychoanalyse, Film, Kino*. Wien: Löcker. S.114-124.
- Koether, Jutta (1998). White Trash. In: *Spex* 03/1998, S.35-36.
- Kögler, Hans-Herbert (1999). Kritische Hermeneutik des Subjekts. Cultural Studies als Erbe der Kritischen Theorie. In: Hörning, Karl H. & Winter, Rainer (Hrsg.) (1999). *Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.196-237.
- König, Hans-Dieter (1994). Tiefenhermeneutik als sozialwissenschaftliche Methode. In: *Medienpsychologie* 3/94, S.58.
- Korte, Helmut (1987). Möglichkeiten und Bedingungen der Systematischen Filmanalyse. In: ders. (Hrsg.) (1987). *Systematische Filmanalyse in der Praxis*. Braunschweig: Hochschule für Bildende Künste, S.11-73.
- Korte, Helmut (1999). *Einführung in die systematische Filmanalyse*. Berlin: Erich Schmidt.
- Kothenschulte, Daniel (2000). Horror in der blauen Stunde. Cindy Sherman dreht einen Film. In: *Kölner Stadtanzeiger*, 17.06.2000.
- Kracauer, Siegfried (1958). *Von Caligari bis Hitler. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Films*. Reinbek: Rowohlt.

- Kracauer, Siegfried (1964). *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Krause, Peter & Schwelling, Birgit (2002). „Filme als Ort kollektiver Erinnerung“. *Aspekte der Auseinandersetzung mit der Erfahrung des Vietnamkriegs in Apokalypse Now*. In: Strübel, Michael (Hrsg.) (2002). *Film und Krieg*. Opladen: Leske u. Budrich. S.93-108.
- Krippendorff, Ekkehart (2000). *Pazifismus ist eine erlernbare Haltung*. Interview in: *Widerspruch. Münchner Zeitschrift für Philosophie*. Heft 35, S.23-30.
- Kuhlbrodt, Dietrich (2002). *Das weiße Rauschen. Das Schicksal eines Schizophrenen – aber kein Lehrfilm*. In: *epd Film* 2/2002, S.42f.
- Kühn, Detlef (1999). *Reine Nervensache*. In: *epd Film* 6/99, S.40f.
- Kühn, Heike (2000). *Office Killer. Cindy Shermans Debüt als Filmemacherin zeigt deutlich ihre Herkunft als Fotografin*. In: *epd Film* 6/2000, S.42.
- Kühn, Heike (2002). *Wenn es an die Nieren geht. Gewalt und die FSK*. In: *epd Film* 7/2002, S.18f.
- Kühner, Angela (2002). *Kollektive Traumata. Eine Bestandsaufnahme. Annahmen, Argumente, Konzepte nach dem 11. September*. In: *Berghof Report Nr.9*. Berlin: Berghof Forschungszentrum für konstruktive Konfliktbearbeitung
- Kunstreich, Tjark (2002). *Gute Stimmen, böse Stimmen*. In: *Jungle World Online*, Nr. 14/2002.
- Kupko, Stephan & Gottschall, Claus (1976). *Psychiatrie im Film*. In: *Psychologie heute* 6, 1976. S.13-23.
- Kürten, Joachim (1998). *Butcher Boy – Der Schlächterjunge*. In: *Kinofenster* 2/98.
- Laing, Ronald (1969). *Phänomenologie der Erfahrung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Laing, Ronald (1973, Orig. 1960). *Das geteilte Selbst. Eine existentielle Studie über geistige Gesundheit und Wahnsinn*. München: dtv.
- Laing, Ronald D. (1975). *Ein Traum vom Frieden*. In: Basaglia, Franco & Basaglia, Franca (Hrsg.) (1980). *Befriedungsverbrechen. Über die Dienstbarkeit der Intellektuellen*. Frankfurt a.M.: Europäische Verlagsanstalt. S.179-188.
- Laing, Ronald D. (1987). *Weisheit, Wahnsinn, Torheit*. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Landesbildstelle Berlin (1981). *Psychiatrie im Film. Materialsammlung für die Teilnehmer einer Veranstaltungsreihe der Landesbildstelle Berlin*.
- Lang, Hermann (1973). *Die Sprache und das Unbewusste. Jacques Lacans Grundlegung der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Langer, Daniela (1998). *Die Wahrheit des Wahnsinns. Zum Verhältnis von Identität, Wahnsinn und Gesellschaft in den Filmen David Lynchs*. In: Pabst, Eckard (Hrsg.) (1998). *A Strange World. Das Universum des David Lynch*. Kiel: Kunstverlag Ludwig, S.69-94.
- Laplanche, Jean & Pontalis, Jean-Bertrand (1992, Orig. 1967). *Das Vokabular der Psychoanalyse*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Lash, Scott (1988). *Discourse or figure? Postmodernism as a regime of signification*. In: *Theory, Culture & Society*, 5, S.311-336.
- Laure, Sonja (2004). *Dissoziative Identitätsstörung als Folge schwerster frühkindlicher Traumatisierung*. In: Friedmann, Alexander et al. (Hrsg.) (2004). *Psychotrauma*. Wien, New York: Springer, S.141-150

- Lederer, Joe (1949). Bruegelsche Höllen. ‚Die Schlangengrube‘. In: Die Welt, 28.05.1949.
- Leferink, Klaus (1997). Sympathie mit der Schizophrenie – Die Moderne und ihre psychische Krankheit. In: Zaumseil, Manfred & Leferink, Klaus (Hrsg.) (1997). Schizophrenie in der Moderne – Modernisierung der Schizophrenie. Bonn: Psychiatrie-Verlag. S.27-82.
- Lifton, Robert (1993). The Protean Self: Human Resilience in an Age of Fragmentation. New York: University of Chicago Press.
- Link, Jürgen & Parr, Rolf & Thiele, Matthias (1999). Was ist normal? Eine Bibliographie der Dokumente und Forschungsliteratur seit 1945. Oberhausen: Athena.
- Link, Jürgen (1982). Kollektivsymbolik und Mediendiskurse. In: kultuRRevolu-tion 1, S.6-21.
- Link, Jürgen (1986). Noch einmal: Diskurs, Interdiskurs, Macht. In: kultuRRevolu-tion 11, S.4-7.
- Link, Jürgen (1988). Über Kollektivsymbolik im politischen Diskurs und ih-ren Anteil an totalitären Tendenzen. In: kultuRRevolu-tion 17/18, S.47-53.
- Link, Jürgen (1999a). Versuch über den Normalismus. Opladen: Westdeut-scher Verlag.
- Link, Jürgen (1999b). Diskursive Ereignisse, Diskurse, Interdiskurse: Sieben Thesen zur Operativität der Diskursanalyse, am Beispiel des Normalis-mus. In: Bubnitz, Hannelore et al. (Hrsg.) (1999). Das Wuchern der Dis-kurse. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Frankfurt, New York: Campus. S.148-161.
- Lippert, Renate (1994). „Ist der Blick männlich?“ Texte zur feministischen Filmtheorie. In: Psyche, 48. Jg., 11, S.1088-1099.
- Lorenzer, Alfred (1977). Lacan und/oder Marx. In: ders. (1977). Sprachspiel und Interaktionsformen. Vorträge und Aufsätze zu Psychoanalyse, Spra-che und Praxis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.162-179.
- Lorey, Isabell (1999). Macht und Diskurs bei Foucault. In: Bubnitz, Hannelo-re et al. (1999). Das Wuchern der Diskurse. Perspektiven der Diskursana-lyse Foucaults. Frankfurt a.M.: Campus. S.87-96.
- Liotard, Jean-François (1982, Orig. 1979). Das postmoderne Wissen. Ein Bericht. Bremen: Impuls & Association.
- Mannoni, Octave (1973). The Antipsychiatric Movement(s). In: International Social Science Journal, 1973, 25, 4, S.489-503.
- Marx, Karl (2000, Orig. 1872). Das Kapital. Kritik der politischen Ökono-mie. Köln: Parkland.
- McCarty, John (1993). Movie Psychos and Madmen: film psychopaths from Jekyll and Hyde to Hannibal Lecter. New York: Citadel.
- McGowan, Todd & Kunkle, Sheila (2004). Lacan and Contemporary Film. New York: Other Press.
- Meierding, Gabriele (1993). Psychokiller. Massenmedien, Massenmörder und alltägliche Gewalt. Reinbek: Rowohlt.
- Mentzos, Stavros (2002). Der Krieg und seine psychosozialen Funktionen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Messias, Hans (1999). Reine Nervensache. URL: www.film-dienst.de, 21.05.1999.
- Metz, Christian (1972). Semiologie des Films. München: Wilhelm Fink.

- Mikos, Lothar (1998a). Filmverstehen. Annäherung an ein Problem der Medienforschung. In: Sonderheft der Zeitschrift *medien praktisch* Nr.1, S.3-8.
- Mikos, Lothar (1998b). Wie das Leben wirklich ist. Perspektiven qualitativer Medien- und Kommunikationsforschung. In: *medien praktisch* 3/98, S.4-8.
- Mikos, Lothar (2003). *Film- und Fernsehanalyse*. Konstanz: UTB
- Millet, Kate (1993). Psychische Krankheit – ein Phantom. In: Kempker, Kerstin & Lehmann, Peter (Hrsg.) (1993). *Statt Psychiatrie*. Berlin: Peter Lehmann Antipsychiatrieverlag.
- Mintzel, Alf (1993). Kultur und Gesellschaft. Der Kulturbegriff in der Soziologie. In: Hansen, Klaus P. (Hrsg.) (1993). *Kulturbegriff und Methode. Der stille Paradigmenwechsel in den Geisteswissenschaften*. Tübingen: Narr, S.171-199.
- Mitscherlich, Alexander (2002, Orig. 1963). *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*. München: Serie Piper, Bd. 45.
- Modleski, Tania (1988). *The women who knew too much. Hitchcock and Feminist Theory*. New York: Methuen.
- Monaco, Louis (2000). *Film Verstehen*. Reinbek: Rowohlt.
- Müller, Norbert (2004). Die öffentliche Meinung zur Elektrokrampftherapie. In: Baghai, Thomas et al. (2004). *Elektrokonvulsionstherapie*. Wien: Springer. S.22-34.
- Mulvey, Laura (1975). *Visual and other pleasures*. Bloomington: Indiana University Press.
- Muse, Eben J. (1995). *The Land of Nam. The Vietnam War in American Film*. London: The Scarecrow Press.
- Nasar, Sylvia (1999). *Auf den fremden Meeren des Denkens. Das Leben des genialen Mathematikers John Nash*. München: Piper.
- Navratil, Leo (1999). *Art brut und Psychiatrie*. Wien: Brandstätter.
- Nicosia, Susan (2004). *Movies and Mental Illness*. In: <http://faculty.dwc.edu/nicosia/moviesandmentalillnessfilmography.htm>
- Nieding, Gerhild & Ohler, Peter (2002). Kognitive Filmpsychologie zwischen 1990 und 2000. In: Sellmer, Jan & Wulff, Hans-Jürgen (Hrsg.) (2002). *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren. S.9-40.
- Nolte, Michael (2000). *Mit den Blicken eines Mädchenschänders. Wie Cindy Sherman den Horror inszeniert, eine Frau zu sein*. In: *Tagesspiegel*, 18.06.2000.
- Oaks, David (1993). Antipsychiatrie und Politik. 20 Jahre Widerstand in den USA. In: Kempker, Kerstin & Lehmann, Peter (Hrsg.) (1993). *Statt Psychiatrie*. Berlin: Peter Lehmann Antipsychiatrieverlag.
- Owen, David (1991). Foucault, psychiatry and the spectre of dangerousness. In: *Journal of Forensic Psychiatry*, 1991, 2 (3), S.238-241.
- Paech, Joachim (1997). Überlegungen zum Dispositiv als Theorie medialer Topik. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.) (2003). *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam. S.463-498.
- Parker, Ian (1997). *Psychoanalytic Culture. Psychoanalytic Discourse in Western Society*. London: Sage.
- Parker, Ian (2003). Die diskursanalytische Methode. In: Flick, Uwe & Kardorff, Ernst von & Steinke, Ines (Hrsg.) (2000). *Qualitative Forschung. Ein Handbuch*. Reinbek: Rowohlt, S.546-556.
- Parker, Ian et al. (1995). *Deconstructing Psychopathology*. London: Sage.

- Paul, Axel T. (1998). Entfremdung. In: Grubitzsch, Siegfried & Weber, Klaus (Hrsg.) (1998). *Psychologische Grundbegriffe*. Reinbek: Rowohlt. S.118-120.
- Penley, Constance (1989). *The Future of an Illusion. Film, Feminism, and Psychoanalysis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Petz, Susanne (2000). Verrückt. Der Film ‚Durchgeknallt‘ und die Realität. In: *Kinofenster* 6/2000.
- Philo, Greg (1994). Media Images and popular belief. In: *Psychiatric Bulletin* 18: 173-174.
- Pichot, Pierre (1978). Psychopatic behaviour: a historical overview. In: Hare, Robert (Hrsg.) (1978) *Psychopatic Behaviour, Approaches to Research*. Chisester: Wiley Press.
- Preston, Janet L. (1986). Dantean Imagery. In: *Film, Literature Quarterly*, November 1986, S.167-172.
- Prinzhorn, Hans (1922). *Die Bildnerie der Geisteskranken*. Berlin: Springer.
- Prinzler, Hans Helmut & Jatho, Gabriele (2004). *New Hollywood 1967-1976. Trouble in Wonderland*. Berlin: Bertz.
- PROKLA-Redaktion (2001). Bereichert Euch! – und zwar nach Strich und Faden. In: *PROKLA 124. Zeitschrift für kritische Sozialwissenschaft: Schmutzige Geschäfte. Kapitalismus und Kriminalität*. 31. Jg., Nr.3, S.322-326.
- Prugger, Prisca (1994). Die unwiderstehliche Spiegelung des Alltags. Zur Faszination der Fernsehserie. In: Bosshart, Louis & Hoffmann-Riem, Wolfgang (Hrsg.) (1994). *Medienlust und Mediennutz. Unterhaltung als öffentliche Kommunikation*. München: Oelschläger, S.186-195.
- Pupato, Katharina (2002). *Die Darstellung psychischer Störungen im Film*. Bern: Peter Lang.
- Quindel, Ralf (2004). *Zwischen Empowerment und sozialer Kontrolle. Das Selbstverständnis der Professionellen in der Sozialpsychiatrie*. Bonn: Psychiatrie-Verlag.
- Rall, Veronika (1999). Pate verpasst Stadtneurotiker. In: *Frankfurter Rundschau*, 21.09.1999.
- Ray, Robert (1985). *A Certain Tendency in Hollywood Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Redotee, Hartmut W. (2000). Leid-Motive. Das Universum des Alfred Hitchcock. In: *Düsseldorfer Filmmuseum: Obsessionen. Die Alptrraum-Fabrik des Alfred Hitchcock*. Marburg: Schüren. S.19-52.
- Reinecker, Hans (Hrsg.) (1994). *Lehrbuch der Klinischen Psychologie. Modelle psychischer Störungen*. Göttingen: Hogrefe.
- Reisbeck, Günther (1983). Massenmedien und psychische Störung – Ein wissenschaftlicher Bezugsrahmen. In: Faust, Volker (1983). *Psychiatrie und Massenmedien*. Stuttgart: Hippokrates. S.92-97
- Rice, Condoleezza (2003). Rice Says Pursuit of Mideast Peace Requires Determination. Rede von Condoleezza Rice am ‚International Institute for Strategic Studies‘ in London, 26. Juni 2003. URL:<http://usinfo.state.gov/http://www.uni-kassel.de/fb10/frieden/regionen/USA/rice2.html>
- Riepe, Manfred (2001). *Apocalypse Now Redux*. In: *epd Film* 10/2001, S.34f.
- Rose, Diana (2000). Analysis of Moving Images. In: Bauer, Martin W. & Gaskell, George (Hrsg.) (2000). *Qualitative Researching with Text, Image and Sound*. London: Sage. S.246-262.

- Rosen, Philip (Hrsg.) (1986). *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press.
- Rosenhan, David L. (1973). On being sane in insane places. In: *Science* 179, S.250-258.
- Rosenhan, David L. (1975). The contextual nature of psychiatric diagnosis. In: *Journal of Abnormal Psychology*, 84, S.462-474.
- Rosenstein, Doris (1998). Arzt- und Krankenhaus-Serien. Profil(e) eines Genres. In: *Augenblick* 28, 1998, S.6-30.
- Rymer, Michael (1995). *Angel Baby*. In: *filmindex* 129.
- Sachs, Hanns (1926). *Geheimnisse einer Seele*. Ein psychoanalytisches Kammerspiel. Begleitbroschüre zum Film. Berlin: Lichtbildbühne.
- Sachs, Hanns (1929). Zur Psychologie des Films. In: *Die psychoanalytische Bewegung*, 1, S.122-126.
- Sarasin, Philipp (2001). Diskurstheorie und Geschichtswissenschaft. In: Keller, Reiner & Hirsland, Andreas & Schneider, Werner & Viehöver, Willy (Hrsg.) (2001). *Handbuch sozialwissenschaftliche Diskursanalyse*. Band 1, Opladen: Leske u. Budrich. S.53-80.
- Sawyer, R. Keith (2003). Archäologie des Diskursbegriffs. In: *Das Argument*, 45. Jg., Heft 249, S.48-60.
- Schäfer, Thomas (1990). Aufklärung und Kritik. Foucaults Geschichte des Denkens als Alternative zur Dialektik der Aufklärung. In: Erdmann, Eva et al. (Hrsg.) (1990). *Ethos der Moderne*. Foucaults Kritik der Aufklärung. Frankfurt a.M.: Campus. S.70-86.
- Scheff, Thomas J. (1973, Orig. 1966). Das Etikett „Geisteskrankheit“. Soziale Interaktion und psychische Störung. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Schmidt, Tanja (1997). Eine neue „Frauenkrankheit“? Zur Problematik der Diagnose MPS (Multiple Persönlichkeitsstörung). In: *Psychologie & Gesellschaftskritik*, Nr. 81, S.43-55.
- Schneider, Kurt (1923). *Die psychopathischen Persönlichkeiten*. Wien: Deuticke.
- Schobert, Walter (1973 a). Die Umwelt ist der wahre Patient. In: *Landesbildstelle Berlin*. Medium 7/1973. Familienleben. S.1f.
- Schobert, Walter (1973 b). Der wahre Patient ist die Familie. In: *Frankfurter Rundschau*, 11.08.1973.
- Schonauer, Klaus & Nagl, Inès (1999). Die Psychotherapeutin auf der Leinwand. In: *Die Psychotherapeutin* 10 (1999), S.102-124.
- Scott, James (1994). What the papers say. In: *Psychiatric Bulletin* 18: 489-491.
- Seeßlen, Georg & Jung, Fernand (1999). *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg (1995). *Thriller*. Kino der Angst. Grundlagen des populären Kinos. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg (2000). *David Lynch und seine Filme*. Marburg: Schüren.
- Seeßlen, Georg (2001). Hannibal. In: *epd Film* 3/2001, S.38f.
- Seeßlen, Georg (2002). Ein postmodernes Welt-Bild aus den USA. David Lynch und das amerikanische Mittelalter. In: Felix, Jürgen (Hrsg.) (2002). *Die Postmoderne im Kino*. Marburg: Schüren. S.212-221.
- Seier, Andrea (1999). Kategorien der Entzifferung: Macht und Diskurs als Analyseraster. In: Bublitz, Hannelore et al. (Hrsg.) (1999). *Das Wuchern der Diskurse*. Perspektiven der Diskursanalyse Foucaults. Frankfurt, New York: Campus. S.75-86.
- Sellmer, Jan & Wulff, Hans-Jürgen (Hrsg.) (2002). *Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase?* Marburg: Schüren.

- Shatan, Chaim F. (1983). Militarisierte Trauer und Rachezeremoniell. In: Passet, Peter. & Modena, Emilio. (Hrsg.) (1983). Krieg und Frieden aus psychoanalytischer Sicht. Basel, Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern, S.220-249.
- Shorter, Edward (1999). Geschichte der Psychiatrie. Berlin: Fest.
- Simmel, Ernst (1918). Kriegsneurosen und psychisches Trauma. München, Leipzig: Otto Nernich.
- Simon, John (1981). Ingmar Bergman and insanity. In: Petric, Vlada (Hrsg.) (1981). Film and dreams. An approach to Bergman. New York: Redgrave. S.127-138.
- Sinclair, Ian (1992). War Zone: Shock Corridor. Fullers own Psycho. In: Sight and Sound 1992, 3, S.20-23.
- Sontag, Susan (1978). Krankheit als Metapher. München, Wien: Hanser.
- Steiner, Rudi & Habel, F.B. (1999). Lexikon der Kultfilme. Berlin: Lexikon Imprint.
- Sterneborg Anke (2000a). Die Asche meiner Mutter. In: epd Film 3/2000, S.34f.
- Sterneborg Anke (2000b). Durchgeknallt. James Mangold befasst sich mit der kaum sichtbaren Linie, die Wahnsinn und Normalität trennt. In: epd Film 6/2000, S.30f
- Straub, Eva (1997). Diskriminierung der psychisch Kranken in Fernsehfilmen. In: Psychiatrische Praxis. 24, S.213f.
- Strauss, Anselm & Corbin, Juliet (1996). Grundlagen qualitativer Sozialforschung. Weinheim: Psychologie Verlagsunion.
- Ströbele, Carolin (2002). Wenn die Schutzhülle reißt. In: Spiegel Online. URL: www.spiegel.de, 01.01.2002.
- Strübel, Michael (2002). Kriegsfilm und Antikriegsfilm. Ein filmgeschichtlicher Abriss aus der Sicht der internationalen Politik. In: ders. (2002). Film und Krieg. Die Inszenierung von Politik zwischen Apologetik und Apokalypse. Opladen: Leske u. Budrich. S.39-74.
- Szasz, Thomas S. (1970). Ideology and insanity. New York: Doubleday.
- Szasz, Thomas S. (1972). Der Mythos von der seelischen Krankheit. In: Keupp, Heinrich (Hrsg.) (1972a). Der Krankheitsmythos in der Psychopathologie. München, Berlin, Wien: Urban & Schwarzenberg, S.44-56.
- Tarantino, Quentin (1995). Natural Born Killers. London, Boston: Faber and Faber.
- Theweleit, Klaus (1993). Sirenschweigen. Polizistengesänge. Unveröffentlichter Vortrag am 17.10.1993 im Arri-Kino München.
- Thompson, Edward P. (1963). The making of the English working class. London: Penguin.
- Thymark, Nina (1978). Polanski's films: Psychoanalysis based on symbolic language. Dissertation, Universität Lund.
- Tölle, Rainer (1994). Psychiatrie. Berlin, Heidelberg: Springer.
- Tretter, Felix (1983). Psychische Krankheit im Film: zum Verhältnis von Film und Psychiatrie. In: Faust, Volker (1983). Psychiatrie und Massenmedien. Stuttgart: Hippokrates, S.42-59.
- Tretter, Felix (1994). Film, Psychiatrie und Öffentlichkeit. In: Katholisches Institut für Medieninformationen (1994). Caligaris Erben: der Katalog zum Thema „Psychiatrie im Film“. Bonn: Psychiatrie-Verlag. S.12-20.
- Truffaut, Francois (1973, Orig. 1966). Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht? München: Wilhelm Heyne.

- Tudor, Andrew (1989). *Monsters and Mad Scientists. A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Turkle, Sherry (1978). *French Psychoanalysis: A Social Perspective*. In: Roland, Allan (Hrsg.). *Psychoanalysis, Creativity and Literature: A French-American Inquiry*. New York: Columbia University Press. S.39-71.
- Turkle, Sherry (1980). *French Anti-psychiatry*. In: Ingleby, David (Hrsg.) (1980). *Critical Psychiatry. The Politics of Mental Health*. New York: Pantheon Books. S.150-183.
- Tylor, Edward B. (1871). *Primitive Culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, art and custom*. London: Murray.
- Vester, Heinz-Günter (1986) *Verwischte Spuren des Subjekts – Die zwei Kulturen des Selbst in der Postmoderne*. In: Koslowski, Peter & Spaemann, Robert & Löw, Reinhard (Hrsg.). *Moderne oder Postmoderne? Zur Signatur des gegenwärtigen Zeitalters*. Weinheim: Beltz Athenäum, S.189-201.
- Viennale (Hrsg.) (1996). *Die Filme von Werner Hochbaum. Katalog zur Retrospektive*. Wien.
- Volkan, Vamik D. (1999). *Das Versagen der Diplomatie. Zur Psychoanalyse nationaler, ethnischer und religiöser Konflikte*. Gießen: Psychosozial-Verlag.
- Volkan, Vamik D. (2003). „Wir brauchen eine neue Diplomatie für das 21. Jahrhundert.“ Interview in *Psychologie Heute*, Februar 2003, S.64-69.
- Vyssoki, David & Schürmann-Emanuel, Alexander (2004). *Die traumato-gene Gesellschaft – Soziologie und Psychotraumatologie*. In: Friedmann, Alexander et al. (Hrsg.) (2004). *Psychotrauma*. Wien, New York: Springer, S.59-64
- Wagner, Geoffrey (1975). *The Novel and the Cinema*. London: Associated Univ. Press.
- Wahl, Otto F. (1997). *Media madness. Public images of mental illness*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Warner, Bildrum (1949). ‚Die Schlangengrube‘. Ein Film über die Behandlung einer Schizophrenie. In: *Frankfurter Rundschau*, 01.09.1949.
- Weber, Max (1920). *Die protestantische Ethik und der Geist des Kapitalismus*. In: ders. (1963): *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie I*. Tübingen: J.C.B. Mohr.
- Wedding, Danny & Boyd, Mary Ann (1999). *Movies & Mental Illness: using films to understand psychopathology*. New York, Sydney, London: McGraw-Hill.
- Wefing, Heinrich (1996). *Serienmord und Seitensprung*. In: *Süddeutsche Zeitung* 03.08.1996, S.33.
- Welsch, Wolfgang (1990a). *Für eine postmoderne Ästhetik des Widerstands*. In: ders. (1990). *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam. S.157-167.
- Welsch, Wolfgang (1990b). *Identität im Übergang. Philosophische Überlegungen zur aktuellen Affinität von Kunst, Psychiatrie und Gesellschaft*. In: ders. (1990). *Ästhetisches Denken*. Stuttgart: Reclam, S.168-200.
- Williams, Raymond (1958). *Culture and Society*. London: Chatto and Windus.
- Wilson, Wayne (1999). *The Psychopath in Film*. Lanham: University Press of America.
- Winter, Rainer (1992). *Filmsoziologie*. München: Quintessenz.

- Winter, Rainer (1997). Cultural Studies als kritische Medienanalyse: Vom „encoding/decoding“-Modell zur Diskursanalyse. In: Winter, Rainer & Hepp, Andreas (Hrsg.) (1997). Kultur – Medien – Macht. Cultural Studies und Medienanalyse. Opladen: Westdeutscher Verlag. S.47-63.
- Winter, Rainer (1999). Die Zentralität von Kultur. Zum Verhältnis von Kulturosoziologie und Cultural Studies. In: Hörning, Karl H. & Winter, Rainer (Hrsg.) (1999). Widerspenstige Kulturen. Cultural Studies als Herausforderung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. S.146-195.
- Winter, Rainer (2000). Faszination Serienkiller. Zur sozialen Konstruktion einer populären Figur. In: medien praktisch 2/00, S.18-23.
- Wollen, Peter (1972). Signs and Meaning in the Cinema. Bloomington: Indiana University Press.
- Wood, Robin (1986). Hollywood from Vietnam to Reagan. New York: Columbia University Press.
- Wulff, Erich (1999). Lebenswelt und psychische Störung. In: Sozialpsychiatrische Informationen 29,1, S.2-6.
- Wulff, Hans-Jürgen (1985). Die Erzählung der Gewalt. Münster: MAKS Publikationen.
- Wulff, Hans-Jürgen (1995, Orig. 1985). Psychiatrie im Film. Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Münster: MAKS Publikationen.
- Wulff, Hans-Jürgen (1997). Interview mit Tanja Schmidt. In: TV-Diskurs, Heft 3, 12/1997.
- Wulff, Hans-Jürgen (1998). Psychiatrie und psychische Krankheit als Themen des Films: Eine annotierte Bibliographie. In: Medienwissenschaft/Kiel: Berichte und Papiere.
URL: <http://www.uni-kiel.de/medien/berichtframe.html>
- Wulff, Hans-Jürgen (1999a). Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films. Tübingen: Narr.
- Wulff, Hans-Jürgen (1999b). Filmerleben. Annäherung an ein Problem der Medienforschung. In: Sonderheft der Zeitschrift medien praktisch, Nr.2, S.3-7.
- Wulff, Hans-Jürgen (2000). Bilder der Psychiatrie. Analysiert in Filmen der neunziger Jahre. In: Medien praktisch 24,1, S.51-56.
- Wulff, Hans-Jürgen (2002). Das empathische Feld. In: Sellmer, Jan & Wulff, Hans-Jürgen (Hrsg.) (2002). Film und Psychologie – nach der kognitiven Phase? Marburg: Schüren. S.109-122.
- Zaumseil, Manfred (1997). Modernisierung der Identität von psychisch Kranken? In: Zaumseil, Manfred & Leferink, Klaus (Hrsg.) (1997). Schizophrenie in der Moderne – Modernisierung der Schizophrenie. Bonn: Psychiatrie-Verlag. S.145-200.
- Zeul, Mechthild (1994). Bilder des Unbewußten. Zur Geschichte der psychoanalytischen Filmtheorie. In: Psyche 48, 11, S.975-1003.
- Zizek, Slavoj (1999). Karneval des Krieges. Eine Psychopathologie des Balkan-Konflikts. In: Süddeutsche Zeitung, 21. April 1999, S.23.
- Zizek, Slavoj (2002). Was Sie immer schon über Lacan wissen wollten und Hitchcock nie zu fragen wagten. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Weitere Titel zum Thema »Film«

Markus Fellner

psycho movie

Zur Konstruktion psychischer
Störung im Spielfilm

Mai 2006, 424 Seiten,

kart., 29,80 €,

ISBN: 3-89942-471-9

Achim Geisenhanslüke,

Christian Steltz (Hg.)

Unfinished Business

Quentin Tarantinos »Kill Bill«
und die offenen Rechnungen
der Kulturwissenschaften

April 2006, 188 Seiten,

kart., 24,80 €,

ISBN: 3-89942-437-9

Volker Pantenburg

Film als Theorie

Bildforschung bei
Harun Farocki und
Jean-Luc Godard

März 2006, 324 Seiten,

kart., 29,80 €,

ISBN: 3-89942-440-9

Andreas Jahn-Sudmann

Der Widerspenstigen

Zähmung?

Zur Politik der Repräsentation
im gegenwärtigen US-amerika-
nischen Independent-Film

Januar 2006, 400 Seiten,

kart., zahlr. Abb., 31,80 €,

ISBN: 3-89942-401-8

Henry Keazor,

Thorsten Wübbena

Video thrills the Radio Star

Musikvideos: Geschichte,
Themen, Analysen

2005, 478 Seiten,

kart., ca. 250 Abb., 31,80 €,

ISBN: 3-89942-383-6

Joanna Barck,

Petra Löffler u.a.

Gesichter des Films

2005, 388 Seiten,

kart., zahlr. Abb., 28,80 €,

ISBN: 3-89942-416-6

Horst Fleig

Wim Wenders

Hermetische Filmsprache
und Fortschreiben antiker
Mythologie

2005, 304 Seiten,

kart., zahlr. z.T. farb. Abb., 27,80 €,

ISBN: 3-89942-385-2

F.T. Meyer

Filme über sich selbst

Strategien der Selbstreflexion
im dokumentarischen Film

2005, 224 Seiten,

kart., zahlr. Abb., 25,80 €,

ISBN: 3-89942-359-3

Trias-Afroditi Kolokitha

Im Rahmen

Zwischenräume, Übergänge
und die Kinematographie

Jean-Luc Godards

2005, 254 Seiten,

kart., 26,80 €,

ISBN: 3-89942-342-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

Weitere Titel zum Thema »Film«

Nicola Glaubitz,
Andreas Käuser,
Hyunseon Lee (Hg.)
**Akira Kurosawa und
seine Zeit**

2005, 314 Seiten,
kart., 27,80 €,
ISBN: 3-89942-341-0

Michael Lommel,
Isabel Maurer Queipo,
Nanette Rißler-Pipka,
Volker Roloff (Hg.)
**Französische Theaterfilme –
zwischen Surrealismus und
Existentialismus**

2004, 334 Seiten,
kart., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-279-1

Manfred Riepe
Intensivstation Sehnsucht
Blühende Geheimnisse im Kino
Pedro Almodóvars.
Psychoanalytische Streifzüge
am Rande des Nerven-
zusammenbruchs

2004, 260 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 25,80 €,
ISBN: 3-89942-269-4

Matthias Uhl, Keval J. Kumar
Indischer Film
Eine Einführung

2004, 174 Seiten,
kart., 18,80 €,
ISBN: 3-89942-183-3

Andreas Becker
**Perspektiven einer
anderen Natur**

Zur Geschichte und Theorie
der filmischen Zeitraffung
und Zeitdehnung

2004, 370 Seiten,
kart., zahlr. Abb., 28,80 €,
ISBN: 3-89942-239-2

Michael Lommel,
Isabel Maurer Queipo,
Nanette Rißler-Pipka (Hg.)
**Theater und Schaulust
im aktuellen Film**

2004, 172 Seiten,
kart., 19,80 €,
ISBN: 3-89942-181-7

Kerstin Kratochwill,
Almut Steinlein (Hg.)
Kino der Lüge

2004, 196 Seiten,
kart., 23,80 €,
ISBN: 3-89942-180-9

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de