

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 Arbeitstag (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. Ahhrrgh.

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. Untermalt 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 Gefangenenumkleidung 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.