

## 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 scheidet 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 Iser, 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 spe-  
 zifische Konzeptionen des Begriffs der Biographie. Die Variationsbreite des  
 Biographiebegriffs, seine Entwicklung hin zu postmodernen Konzepten eines  
 normalisierten Wahnsinns und die Möglichkeiten, damit kritische Perspekti-  
 ven 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) darge-  
 stellt. Die abschließende Analyse von DAS WEISSE RAUSCHEN (BRD 2001)  
 legt dar, wie für den Begriff der Identitätsarbeit durch das Thema der psychi-  
 schen 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 außer-  
 gewöhnlicher 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 kultu-  
 reller 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 nachvollzo-  
 gen, 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 ein-  
 nem 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. Fran-  
 cies 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-

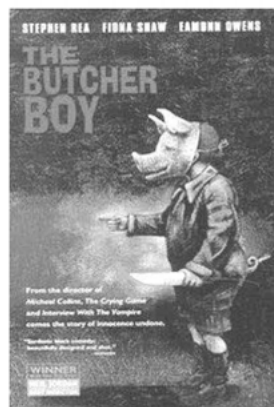


Abb. 139

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, Pressemeldungen 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 LOathing 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 mitten 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‘.“<sup>1</sup>

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 Bergman<sup>2</sup> 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



Abb. 142: BAD BOY BUBBY

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. Nach 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

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 Frauenmörder 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)<sup>3</sup> 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 WÖLFELI* (Schweiz 1983, Regie: Pierre Koralnik); *ALOISE* (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 Zwangneurotiker 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 ausgelotet.

## 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.<sup>4</sup> Die Nebenrollen spielen die ebenfalls hochqualifizierten SchauspielerInnen Anabelle Lachatte<sup>5</sup> und Patrick Joswig<sup>6</sup>. 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](http://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](http://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](http://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](http://www.dasweisserauschen.de); [www.lichtblick99.de/stig-man8.html](http://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 verklären<sup>7</sup>, 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 Podiumsdiskussionen<sup>8</sup>, und die Initiative „Irrsinnig Menschlich e.V.“ listet *DAS WEISSE RAUSCHEN* sogar in einem Medienpaket für den Schulunterricht auf ([www.anti-stigma.de](http://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 Angehörigen 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 aufzuhehlen 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](http://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](http://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](http://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](http://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.