

**Hans J. Wulff**

## **Psychiatrie im Film**

### **1. Konzeptionen der psychischen Krankheit**

Die folgenden Überlegungen erschienen zuerst als Einleitung zu dem Buch *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturalen Lerngeschichte"* (Münster: MAKs Publikationen 1985, 219 S. [= Studien zur Populärkultur. 2.]. Eine zweite, durchges. Aufl. erschien unter dem Titel *Psychiatrie im Film* (Münster: MakS Publikationen 1985, S. 7-23 [= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.]).  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-4-1>.

Von "Vorurteilen", populären und wissenschaftlichen  
Konzeptionen der psychischen Krankheit  
Die Meinungsstruktur der Zeichen  
Kulturelle Einheiten  
Vorurteile oder Die Aktivität des Wissens  
Heterogenität  
Textualität  
Ein Beispiel  
Zuschauer, Wissen, Geschichte

#### **VON "VORURTEILEN", POPULÄREN UND WISSENSCHAFTLICHEN KONZEPTIONEN DER PSYCHISCHEN KRANKHEIT**

In der Einleitung von Otto Mönkemöllers Untersuchung von "Narren und Toren in Satire, Sprichwort und Humor", die 1912 erschien, heißt es: "Mit geheimen Grauen schaut der Laie noch immer auf die Mauern der Irrenanstalt. Trotz der Aufklärung über das Irrenwesen, die noch allmählicher und schüchterner wie die Gehaltsaufbesserungen der Irrenärzte in den Gemütern des Volkes unscheinbare Wurzeln zu schlagen beginnt, erscheinen ihm ihre Insassen immer noch als der Inbegriff des tiefsten Jammers und des härtesten Looses [!], das den Menschen treffen kann. Endlosem Grame hingegeben, jeder Freude beraubt, jeder freien Bewegung beraubt, unter den Mißhandlungen roher Wärter sich windend, sieht er sie ausnahmslos in enger feuchter Gummizelle ferne vom Licht des Tages dahinsiechen" (1912: 3; Hervorhebungen HJW). [1] Mönkemöllers Darstellung wirkt heute antiquiert, sie hat einen Beigeschmack von "Kolportageroman", alten Filmen, "Gartenlaube" und patriarchalisch-feudalistischer Familien- und Gesellschaftsordnung. Dennoch lohnt der genaue Blick, wenn man sich in Mönkemöllers Situation versetzt: Er leitet ein Buch ein, das dem Auftreten von Narren und Toren in populärer Literatur gewidmet ist. Narren und Toren: Sind das "psychisch Kranke"? Nach Mönkemöllers Darstellung sicherlich. Dann erscheint es plausibel - und das würde

man heute vielleicht noch ähnlich machen -, auf das verbreitete Allerweltswissen über die Psychiatrie abzuheben. Man knüpft dann an Leserwissen an, und die vom allgemeinen Urteil abweichende Rolle der Narren und Toren in den humoristischen Genres wird dann um so deutlicher.

Wie aber sieht jenes "allgemeine Urteil", jenes verbreitete und selbstverständliche Wissen aus, das Mönkemöller seinen Lesern unterstellt? Manches wirkt modern, solche Urteile gibt es heute noch. Es gibt auch heute noch eine "Aufklärung über die Psychiatrie", die - wie viele Psychiater beklagen - kaum Wirkung zeigt. Es gibt noch jenes "geheime Grauen", jene Ablehnung und Abschottung der Psychiatrie. Auch das Rollengefüge von Insassen, Psychiatern und Wärtern, die Kennzeichnung der Insassen als "Opfer" und der Wärter als "roh" haben Aktualität und Geltung.

Man würde das heute anders formulieren, allerdings. Mönkemöllers Text wirkt verstaubt, unzeitgemäß, altertümelnd. Formulierungsprobleme. Aber anders formulieren: ist das tatsächlich nur eine Frage des sprachlichen Ausdrucks? Oder drücken sich in anderer Formulierung doch auch andere Vorstellungsinhalte aus? — Hier liegt der Ansatzpunkt, an dem die historische Differenz von Mönkemöllers "Beschreibung" zum heutigen Wissen über den Gegenstand entsteht. Denn bei allen Ähnlichkeiten - es gibt eine Fülle von Unterschieden zwischen dem Allerweltswissen von 1910 und 1980. Die "Gummizelle" gehört immer noch zum Inventar des Wissens über die Anstalt - aber sie ist in den Hintergrund gerückt. Heute stehen Bilder von Massenschlafsälen und unfreundlichen Aufenthaltsräumen im Zentrum populären Wissens über die Anstalt. Dunkelhaft und feuchte Unterbringung spielen keine Rolle mehr, und neben die nach wie vor wissensaktive "Zwangsjacke"

sind Vorstellungen der Medikation (als einer Art "chemischer Zwangsjacke") getreten.

Differenz erscheint auch in Mönkemöllers Beschreibung des Psychiaters, die heute so nicht mehr "gehen" würde. Siebzig Jahre Erzählung und Erfahrung und Lernen sind eben doch eine große Distanz: "Ohne Spur von Mitleid im rauhen Busen, das rohe Antlitz vom struppigen Vollbarte umrahmt, schreitet der Psychiater mit stechendem Blicke eilenden Schrittes durch die schmutzstarrenden Korridore dahin, seine Ohren verstopft gegen die Klagen der Unglücklichen, die er durch den faszinierenden Blick seiner schwarzen Augen in ihre düsteren Winkel bannt. Ab und zu erteilt er mit kalter, gefühlloser Stimme dem vertierten Wartepersonale die unmenschlichsten Befehle, finster gebeut er die Anlegung der Zwangsjacke, lenkt selbst die eiskalte Dusche auf die Häupter der Opfer seiner Willkür und ergötzt sich an der Fülle der Marterwerkzeuge, stets nur auf seinen Geldbeutel bedacht" (ebd., 3-4; Hervorhebungen HJW). Der "Psychiater" als Folterknecht also, als sadistischer Schleifer, als erbarmungsloser Inquisitor.

Abgesehen vom Aussehen des Mönkemöllerschen Psychiaters würde man heute auch dieser Rollencharakterisierung nicht mehr zustimmen. Im allgemeinen Urteil ist die Distanz zwischen Psychiater und Patient gewachsen, unmittelbarer "Täter" ist der Arzt nicht mehr. Wie würde heute eine Beschreibung des Psychiaters aussehen, eine Beschreibung des Psychiaters, wie er im Allergewissens kursiert? Wäre er "Schreibtischtäter" und "Verwalter", von der Institution "Anstalt" überfordert und im Grunde ohne Interesse an den Patienten? Ein skurriler und ein wenig vertrottelter Typ, der alltäglichen Anforderungen nicht gewachsen ist?

Das alles hat mit der "Psychiatrie" und der Entwicklung der wissenschaftlichen Beschreibung der geistigen Krankheiten und Deformationen nur am Rande zu tun - wie, wird später zu thematisieren sein. Es geht hier um etwas anderes: um die Beschreibung und um die Veränderungen der populären Wissensbestände über einen Gegenstandsbereich, dem auch eine Wissenschaft gewidmet ist. Es geht um das, was einer wissen kann (und oft auch weiß oder es zumindest akzeptiert), der nicht "Fachmann" des Bereichs ist. Die These ist, dass die populären Konzeptionen und die wissenschaftlichen Analysen des gleichen Gegenstandes zwei ganz verschiedene Gegenstände

sind, die nicht unmittelbar aufeinander abgebildet werden können und dürfen.

Die folgende Beschreibung von Erzählmotiven, Bildern, Erscheinungs- und Funktionsweisen der psychischen Krankheit und der Psychiatrie in der Geschichte des Films ist ein Versuch, Spuren des Allergewissens über den Gegenstand zu sichern. Es geht um die Bedeutungen und die narrativen Funktionen der Krankheit und der Psychiatrie sowie um die Konventionen der Darstellung der Krankheit, um die prototypischen Erzählmuster, in denen psychische Krankheit vorgetragen wird, als Reaktion und Reflex oder als Voraussetzung und Bedingung der Erzählung qualifiziert wird, um das Potential symbolischer Deutung schließlich, das der Krankheit innewohnt. Es geht nicht - obwohl auch dies eine interessante Fragestellung wäre - um eine Untersuchung der psychischen Krankheit im Film mit Hilfe der wissenschaftlichen Psychiatrie, die Übereinstimmungen und Differenzen zwischen wissenschaftlicher Beschreibung und filmischer Darbietung feststellen könnte. Das würde für das hier zugrundeliegende Interesse in die Irre führen. Doch darauf wird zurückzukommen sein.

### **Die Meinungsstruktur der Zeichen**

Der Stoff der Untersuchung ist flüchtig, in permanentem Wandel begriffen, nur in Indizien feststellbar. Doch das gehört zum alltäglichen Geschäft der meisten Humanwissenschaften. Darauf muß man sich einrichten. In Jürgen Henningsens "leicht gemachter Erziehungswissenschaft" heißt es programmatisch und polemisch: "Die Erziehungswissenschaft hat es in erster Linie und fast ausschließlich nicht mit Sachen zu tun, sondern mit Meinungen über Sachen" (1965: 85). Wie schon gesagt: Mit Meinungen, Ansichten und Vorstellungen befassen sich auch die folgenden Untersuchungen - Meinungen über den Wahnsinn, wie sie in der Geschichte des Films zum Ausdruck gebracht worden sind. Das Problem, das sich an ihnen stellt, ist in der Tatsache begründet, dass sie - wie die meisten Meinungen - nicht explizit sprachlich formuliert sind, so dass man mit dem Finger auf sie zeigen könnte, sondern dass sie versteckt sind in der Art und Weise, wie sie auftreten und auf Wirkliches referieren resp. "Wirkliches" konstituieren. Sie verbergen sich z.B. hinter und in der Art und Weise, wie ein Gegenstand beschrieben wird, was an ihm als "wichtig" herausge-

stellt wird, welche Gliederungen, Eigenarten und Funktionen er hat, welche "Geschichten" an ihm und mit ihm geschehen können. "Meinungen sind keine Sachen, sondern Aspekte", könnte man Henningsens Satz reformulieren. Für den gesellschaftlichen Verkehr sind die Meinungen gleichwohl grundlegend; "Verständigung" geschieht über und mittels Meinungen - das erscheint evident und hat Konsequenzen. Die Meinungsstruktur der Zeichen ist ein semantisches Problem, das allerdings bis heute nur wenig Aufmerksamkeit auf sich gezogen hat und das bislang noch kaum erforscht wurde [2].

Am Beispiel: "Wahnsinn" denotiert die Vielfalt der psychischen Krankheiten, so könnte man vermuten. Aber: der Begriff denotiert sie in bestimmter Art und Weise, in bestimmter Färbung und in bestimmter Gliederung. Der Denotationsbereich von "Wahnsinn" fällt nicht mit dem (medizinischen) Kanon der psychischen Krankheiten zusammen, das wäre eine andere Hypothese, die man vertreten könnte. Die medizinisch-psychologische Gliederung und Klassifikation der Krankheiten nach Symptomen und anderen Kriterien ist wiederum ein anderer Begriff, ein anderes Konzept und ein anderer sprachlicher und sachlicher Zugriff auf die Wirklichkeit. Nicht alle psychischen Krankheiten nach medizinischem Verständnis fallen unter den Alltagsbegriff "Wahnsinn" - würde man z.B. Depressionen zum "Wahnsinn" zählen? Oder fallen die geistigen Behinderungen oder Katatonien darunter? Umgekehrt ist natürlich nicht alles, was alltagssprachlich als "Wahnsinn" zusammengefaßt wird, von psychiatrischem Interesse.

Es ist der Horizont des Zugriffs, der den Alltagsbegriff gegen die wissenschaftliche Behauptung des Gegenstandes "Wahnsinn" stellt. "Das ist der reine Wahnsinn!" - im Alltag ist das ein Label, das man dem Unverstandenen, dem scheinbar Irrationalen, dem Gefährlichen, dem zweckrationalen Denken Unvereinbaren anheften kann; "Wahnsinn" ist das, was aus den Berechenbarkeiten und unterstellbaren Vernünftigkeiten des Alltagslebens herausfällt. Der Alltagsbegriff "Wahnsinn" hängt weniger mit einer Vorstellung von "Krankheit" zusammen als vielmehr mit Kategorien der "Einsehbarkeit", der "Nachvollziehbarkeit", der "Vernünftigkeit". Der Horizont des Alltagsbegriffs "Wahnsinn" ist die Alltagspraxis, der zwischenmenschliche Verkehr, die gegenseitige Unterstellung gemeinsamen Wirklichkeitssinnes usw. Hinter dem Alltagsbegriff "Wahnsinn" scheint so

eine Konstruktion von "Alltag" auf, die den Rahmen bildet, in dem jener Begriff seinen "Sinn" entfaltet.

Der wissenschaftliche Begriff der "Geisteskrankheit" bildet einen ganz anderen Rahmen und eröffnet einen ganz anderen Horizont der Gliederung und der Deutung. Historisches Produkt und dem Wandel unterworfen ist auch er. Seine Bezugsgrößen sind zwar andere als die des alltäglichen Begriffs - einen konsistenten Zugriff auf die Realität inkorporiert aber auch er [3]. Über die Entstehung der Psychiatrie am Beginn der Neuzeit und im Umkreis der "bürgerlichen Revolution" und des "Rationalismus" ist viel geschrieben worden; für den Blickwinkel, unter dem die psychiatrische Wahrnehmung geschieht, spielt das nach wie vor eine Rolle. Doch das ist nicht das Problem.

Das Problem besteht in der Beschreibung des Alltagswissens und der mit den Zeichen verbundenen Meinungen. Das bis hier Gesagte noch einmal in Kurzform: Die Übersetzung von Alltagskonzeptionen in die Bezugs- und Beschreibungssysteme einer Wissenschaft führt zu einer Pseudo-Objektivierung von Allerweltswissen. Dieser Weg ist also auszuschließen. Bis hierhin stand der Alltagsbegriff im Vordergrund: auch das ist problematisch. Denn das Wissen, von dem hier die Rede ist, ist vernetzt, diffus und veränderlich. Die Orientierung am Einzelwort wird durch die langwährende Praxis von Sprachwissenschaft und Begriffsgeschichte nahegelegt - und führt an der originären Struktur des erworbenen Wissenszusammenhanges vorbei. Die Beschreibungsgröße kann nicht das Wort sein, auch nicht das Wort und seine Assoziationen. Die Einheiten selbst sind komplexer, und es sind Einheiten des Wissens denkbar, denen keine sprachlichen Ausdrücke korrespondieren.

Doch nicht nur die semantische Beschreibung des Wissenszusammenhanges, in den auch der Alltagsbegriff "Wahnsinn" gehört, bereitet Probleme - auch die Wertungen, die offensichtlich mit der Anwendung des Begriffs auf eine Handlungssituation vorgenommen werden, schwanken je nach Kontext: Wenn neuerdings jemand einen Film mit dem Prädikat "Wahnsinnig!" belegt, oder wenn auf einer Mauer "Mehr Wahnsinn!" (mit dem "A" im anarchistischen Kreise) gefordert wird - dann hat man es zwar mit der gleichen äußeren Gestalt des Begriffes zu tun, der wertende Aspekt (und damit wohl auch partiell seine Semantik) hat sich aber gewandelt. Kurz:

Der gleiche Begriff steht in verschiedenen situativen und gedanklichen und ideologischen Zusammenhängen und verändert seinen semantischen Gehalt dementsprechend.

Wie soll man sich also dem Beschreibungsproblem nähern? Dazu muß weiter ausgeholt werden.

### **Kulturelle Einheiten**

Grundsätzlich ist davon auszugehen, dass der Begriff und das von ihm appräsentierte konzeptuelle Gebilde (die "Einheit des Wissens") symbolischen Charakter hat. Auch die Bereiche des Wissens, die nicht als "Sprachwissen" auf Gesetzmäßigkeiten der Sprache zurückgeführt werden können, sind Elemente der kulturell je spezifischen Realität, zu der der Wissende gehört. Jeder Gegenstand, von dem jemand etwas weiß, ist Bestandteil der kulturellen Sphäre und dem Zugriff der kulturellen Überformung ausgesetzt - gleichgültig, ob man Erfahrungen mit diesem Gegenstand hat oder nicht. Faßt man "Kultur" als eine Kommunikationsgemeinschaft, die mittels Kommunikationen eine symbolische Realität herstellt, innerhalb derer sich die Angehörigen der Kommunikationsgemeinschaft orientieren können, so wird jeder Gegenstand der Symbolisierung unterworfen. So hat "man" ein Bild auch von Gegenständen, von denen man keine Erfahrungen haben kann; auch existieren in jeder Kultur "Realitäten", die rein fiktiv sind - letztlich entwirft jeder Text, jede Erzählung oder Beschreibung das Bild einer fingierten Realität. Der Begriff und seine Appräsentate sind darum kulturelle Einheiten, deren Geltungsbereich historisch und sozial jeweiligen Kommunikationsgemeinschaften zugehört. Umgekehrt definieren sich die Kommunikationsgemeinschaften (als "Kulturen" oder auch "Subkulturen") durch die Geltung jeweiliger Bilder von Gegenständen. Ein Wandel der Kultur ist zentral auch ein Wandel der gemeinsamen Übereinkünfte, wie Gegenstände, die unter jeweilige Begriffe fallen und durch die Nennung der Begriffe evoziert werden können, gliedert und aufgebaut sind, mit welchen anderen Konzepten sie in Verbindung stehen usw. [4].

Das Gesamt einer "Kultur" kann unter dieser Perspektive als ein globaler "Wissenszusammenhang" aufgefaßt werden, der vom einzelnen Mitglied der tragenden Kommunikationsgemeinschaft erlernt werden muß und Anwendung findet in der Praxis

des jeweiligen Subjekts. Veränderungen im Wissenshorizont eines einzelnen (die wesentlich eher Umstrukturierungen als Erweiterungen sind) oder einer Subkultur können wiederum umgekehrt zu Veränderungen der "Mutterkultur" führen (oder aber auch nicht) usw. Die Vermittlung der jeweiligen Konzeptualisierungen von Gegenständen erfolgt in unmittelbarer Praxis, in unmittelbarer kommunikativer Praxis, in medialer Vermittlung oder intuitiv. Für die Vermittlung insbesondere von Bildern von Gegenständen, auf die sich keine Erfahrung richtet oder richten kann, spielen die Medien - von der vis-à-vis vorgetragenen Erzählung bis zu Massenmedien wie dem Film - eine zentrale Rolle.

Es dürfte bis hier klar geworden sein, dass eine kulturelle Einheit nicht abgeschlossen und "fertig", sondern offen, veränderbar, selbst Produkt des Wandels der Interpretation ist. Die kulturelle Einheit muß gelernt und angewendet werden. Im Wandel der Zeiten und im Wandel der Anwendungen verändert sie selbst ihren Gehalt und ihre innere Form. Sie kann ausgedehnt und metaphorisch oder modellhaft übertragen werden auf neue Anwendungsbereiche (so, wenn von der Attribuierung "Jude \* geizig" - bis heute! - die komplementäre Anwendung erschlossen wird, dass also ein "Geiziger" als "Jude" bezeichnet werden kann). Die in der kulturellen Einheit eingeschlossenen impliziten Bewertungen können - von jeweiligen Anwendergruppen oder allgemein - verändert werden bis zur Umkehrung; die neuen Anwendungen aus dem Feld "Wahnsinn", "irre", "verrückt" usw. belegen dies aktuell mit Deutlichkeit (einzig der "Idiot" hat seinen pejorativ-wegweisenden Beigeruch behalten). Schließlich können neue Attribute, Eigenschaften und Bilder in das strukturelle Geflecht der kulturellen Einheit eingeflochten werden.

Das Werden und das Bestehen der kulturellen Einheiten ist natürlich zirkulär und reflexiv auf sich selbst zurückgebunden. Eine kulturelle Einheit ist, von ihren Funktionen her geurteilt, ein konzeptuelles Modell, dessen Geltung dadurch hergestellt wird, dass es Situationen unterlegt wird. Dadurch wird die Situation gegliedert, strukturiert und mit einem ihr äußeren "Sinn" erfüllt. Bestätigt der Verlauf der Situation das unterlegte konzeptuelle Modell, bestätigt er auch die Wirk- und Funktionstüchtigkeit des Modells und somit letztlich das Modell selbst. Diese Rückkoppelung führt dazu, dass es - im Falle, dass es "zutrifft" oder dass man den Eindruck hat, dass es

"zutrifft" - nicht verändert werden muß. Erweist sich das Modell dagegen als "inkonsistent" und "nicht-leistungsfähig", muß es verändert und den neuen Gegebenheiten angepaßt werden (wenn der Anwender lernbereit ist und wenn nicht starke Gründe gegen die Veränderung sprechen - das könnten z.B. ethische, politische oder deontische Gründe sein; aus eben diesen Gründen ist es aber auch möglich, dass unabhängig von Anwendungen konzeptuelle Modelle verändert werden).

### **Vorurteile oder Die Aktivität des Wissens**

Die zirkulär-rückgekoppelte Struktur der Anwendung und Veränderung konzeptueller Modelle ist immer wieder die Grundlage von Untersuchungen gewesen, die die "Einstellungen", "Attitüden" oder "Vorurteile" (die Terminologie schwankt je nach theoretischem und sprachlichem Bezugsrahmen) insbesondere von Laien hinsichtlich der Gegenstände "psychisch Kranke" und "Einrichtungen der Psychiatrie" herauspräparieren wollten.

Diesen Untersuchungen ist durchweg der Vorwurf zu machen, dass sie nicht nur von einer "schwachen" Semantik ausgehen und dementsprechend nur ansatzweise der Wirkungsweise konzeptueller Modelle auf die Spur kommen, sondern dass sie vor allem in einem praktischen Rahmen stehen, der die Umsetzung der (fragwürdigen) Ergebnisse in ein pädagogisches Programm gleich mit vorsieht. Wolfgang Stumme, auf dessen methodische und inhaltliche Kritik an den vorliegenden Untersuchungen hier verwiesen sei, hat diesen Zusammenhang in polemischer Kürze wie folgt beschrieben: "Eine Erklärung für diese ablehnende Haltung der Bevölkerung gegenüber ehemaligen Anstaltspatienten hatte man sehr schnell gefunden: Die Ablehnung von 'Geisteskranken' hat ihre Wurzeln in den negativen Attitüden bzw. Einstellungen der Laien gegenüber 'Geisteskranken'. War so zunächst einmal die Diagnose gestellt, konnte man auch gleich die Therapie festlegen: Es galt, die negativen Attitüden zu verändern, indem man den Laien erzählt, was die Pioniere der Sozialpsychiatrie planen, um so nicht nur ein positives Verhalten gegenüber 'Geisteskranken' beim Laien zu erreichen, sondern auch die bedingungslose Zustimmung zu einer expandierenden Psychiatrie" (1975: 7). Das aufklärerische Programm, mit dem in die Wirklichkeit der Einstellungen eingegriffen werden soll, liegt also im Ansatz der Untersuchungen

schon mit vor. Wenn man weiß, was man anschließend tun will, kann man erschließen, wie die Wirklichkeit beschaffen sein muß, um dem Tun "Sinn" zu verleihen.

Im Rahmen dieser Forschungen ist immer wieder auch herausgearbeitet worden, wie resistent insbesondere negative und abwehrende Einstellungen gegenüber Wirklichkeitserfahrungen, Aufklärungsprogrammen usw. sind [5]. Worauf dieses zurückzuführen ist, ist offen und beharrt weiterhin der Klärung. Möglicherweise kann das Beharrungsvermögen "negativer" Einstellungen dadurch begründet werden, dass die Gegenstände der Einstellungen (z.B. "Wahnsinn") in einem Horizont von Wissen stehen, der elementare Kategorien von "Alltag" und "Kultur" umfaßt; dann wäre ein Wandel nur möglich, wenn er "tiefgreifend" wäre und auch Überzeugungen und Strategien erfaßte, die auf den ersten Blick nichts mit den Einstellungsgegenständen zu tun haben. Doch das ist ein anderes Problem.

Schon die methodische Anlage der vorliegenden Untersuchungen und die stereotypen Vorstellungen der Wissenschaftler über den Gegenstand "(negative) Einstellung der Bevölkerung zu psychisch Kranken" hat zu vielen fragwürdigen und unzuverlässigen Hypothesen und Behauptungen geführt - das liegt seit der Untersuchung Stummes (1975) deutlich auf der Hand. Insbesondere zeigen Untersuchungen, die sowohl Laien als auch in der Psychiatrie Tätige miteinander vergleichen, deutliche Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen zwischen beiden Gruppen (Nunnally [1961] als die bekannteste Untersuchung präsentierte dies als ein überraschendes Ergebnis; eingeholt ist es bis heute nicht). Auch die Untersuchungen Jaeckels und Wiesers (1970: 29ff) bestätigten diese Beobachtung, und die Autoren sprachen von einer "geringen Fehlinformiertheit der Laien" - ohne aber dieses Ergebnis in das Vorurteilskonzept selbst einzubeziehen.

Auch die Ergebnisse der folgenden Untersuchungen werden belegen, dass die im Film auftretenden Motive und Motivkomplexe der Vielfalt und der Widersprüchlichkeit der in der Psychiatrie vorliegenden Erklärungs- und Therapieansätze durchaus entsprechen, so dass es jedenfalls unzulässig wäre, die Filmgeschichte nur als einen Beleg für die Herausbildung und den Wandel ausschließlich der negativen Stereotype der psychischen Krankheit anzusehen. Versteht man die motivgeschichtliche Untersu-

chung als eine Untersuchung über die manifest gewordenen Bestandteile popularisierten Wissens und letztlich als einen Ansatz, mit dem historische Wissenshorizonte rekonstruiert werden sollen, wiederholt sich die Beobachtung von Jaeckel und Wieser: In der Struktur der einschlägigen Geschichten sowie in den erzählten Krankengeschichten lassen sich viele analytische Vorstellungen und Modelle nachweisen, die sich im Lauf der Zeit verändert haben (wer würde anderes erwarten?) und die zahlreichen Erkenntnissen und Ansätzen aus Psychiatrie und Psychoanalyse korrespondieren (das kann man nicht unbedingt erwarten!).

Ein Aspekt, der die "strukturelle Lerngeschichte" des Motivbereichs in Rede unterstützt und vorangetrieben hat, ist sicherlich gewesen, dass immer wieder Psychiater und Psychotherapeuten als Berater für die Vorbereitung der Filme herangezogen wurden. Ein anderes ist, dass viele der Filme authentische Vorlagen haben und auf biographische Dokumente zurückgehen, so dass Veränderungen der Praxis der Psychiatrie in der Vermittlung individueller Erfahrung in die Welt der Filme hineingespiegelt werden.

Hier schließt sich natürlich der Kreis: zu den Situationen, auf die konzeptuelle Modelle angewendet werden, gehören auch die Geschichten, die erzählt und rezipiert werden. Die Assimilation des Textes an die Wissenshorizonte des Lesers/Hörers/Zuschauers gelingt nur, wenn dieser selbst aktiv wird, speziell sein Wissen aktiviert und zur Verarbeitung und Interpretation des Textes benutzt. Im Prozeß der Rezeption kommen sukzessive immer neue oder immer neu modifizierte Modelle zur Anwendung, die das bis dahin Verarbeitete und das voraussichtlich noch zu Verarbeitende in einen Zusammenhang bringen. Legt ein gewisser Textverlauf die Anwendung des konzeptuellen Modells, welches auch in dem Sprichwort "Wer anderen eine Grube gräbt, fällt selbst hinein" realisiert ist (Wulff 1982), nahe und wird es tatsächlich von einem Rezipienten angewendet, so ist damit ein Erwartungshorizont abgesteckt, der - als eine modifizierte Realisierung des unterlegten Modells und somit als ein "Paratext" [6] - mehr oder weniger mit dem tatsächlichen Textverlauf übereinstimmen kann (am Rande sei vermerkt, dass Texte häufig mit derartigen Wissensbeständen des Rezipienten spielen und ihn dadurch überraschen, dass sie die voraussichtlich angewendeten Modelle "duplicieren"). Die Rezeption eines Textes ist somit ein hypothetisierender Prozeß, in dem der Rezipient konzept-

uelle Modelle aktiviert und zur Konstruktion einer textkonstitutiven, Kohärenz und Konnexität stiftenden semantischen Struktur verwendet, mittels derer der Verarbeitungsprozeß einerseits strukturiert, andererseits als ein semantischer Prozeß gesteuert wird.

Vorurteilsuntersuchungen behaupten die Homogenität des Wissens: Das Bild, das ein Laie im Kopf hat, wenn er an "Anstalt" denkt, ist konsistent, einheitlich, abgeschlossen. Die motivgeschichtliche Untersuchung zeigt dagegen, dass die Fülle von Geschichten, die zum Motivbereich gehören, heterogen, widersprüchlich und dennoch verstehbar ist. Diese Beobachtung legt die Vermutung nahe, dass in Vorurteilsuntersuchungen eine unzulässige Vereinfachung von "Wissen" betrieben wird. Aus der motivgeschichtlichen Untersuchung können zwei Hypothesen abgeleitet werden, die in klarem Kontrast zum Programm der Vorurteilsforschung stehen, die aber den Prozessen der Rezeption gerecht werden können:

(1) Man darf annehmen, dass ein Individuum motivgeschichtlich "verschiedenzeitige" konzeptuelle Modelle soweit gelernt hat und in einem Umfang beherrscht (oder entsprechend, von der inneren Struktur her, von den Anwendungsbedingungen her und von der Exemplifikation in Einzeltexte her, in der Rezeption eines Textes lernt), dass er sie auch angemessen auf Texte der verschiedenen motivgeschichtlichen "Zeitstufen" anwenden kann. Es wird sich unten an zahlreichen Stellen zeigen, dass der Motivkanon auch so verschiedene Konzeptionen des gleichen Segments des Wirklichkeitsbereiches umfaßt, dass man fast von ihrer "Ausschließlichkeit" reden müßte. Als Beispiele könnte man die Konzeptionen des Psychiaters (als Vater-Psychiater, als Wissenschaftler-Psychiater, als Narren-Psychiater, als Kranker-Psychiater usw.) oder die verschiedenen historischen Versionen des Psychopathen (Stichworte: gestörte Mutterbindung, Monstrum, zerstörte Stadt, Bindungslosigkeit, Amoklauf) ansehen.

(2) Das Vorurteils- und Stereotypenkonzept ist in der Regel Individuen- bzw. gattungsorientiert [7]. Demgegenüber darf angenommen werden, dass die für den Umgang mit Texten relevanten Einheiten des Wissens narrativer bzw. paratextueller Natur sind. Die Wissensseinheiten können als Resümees von Geschichten angesehen werden, als abstrakte Kondensate konkreterer Gebilde. Wenn es heißt, ein "Geisteskranker" (womit schon ein bestimmter "Schnitt"

in den Wirklichkeitsbereich eingeführt wird, vgl. Hinz 1973: 32-33) sei "bedrohlich", dann faßt dieses Label eine Gruppe von Geschichten zusammen, in denen der psychisch Kranke als eine bedrohliche Figur aufgetreten ist oder auftreten kann. Das konzeptuelle Modell, das dem Labeling zugrundeliegt, ist ein strukturelles Abbild von möglichen (also auch: realisierten) Geschichten. Es enthält zum einen Eigenschaftsattribuierungen, zum anderen aber eine narrative Struktur, die die attribuierten Eigenschaften funktionalisiert. Wenn es in einem anderen Kontext heißt, der "psychisch Kranke" (ein anderer "Schnitt"! ) sei "bemitleidenswert und hilfsbedürftig", gilt das gleiche: auch hier werden Geschichten eines bestimmten Typs zusammengefaßt und in einer Prädikation kondensiert.

Manchmal finden sich Spuren des narrativen Bodens der Vorurteilsforschung auch in einschlägigen Untersuchungen wieder. Jaeckel und Wieser stellten ihren Probanden unter anderem die Frage: "Würden Sie Ihre Kinder einem ehemaligen Patienten der Nervenklinik zur Aufsicht anvertrauen, oder nicht?" (1970: 26). Auf welchen Paratext wird die Frage referieren? Welche möglichen (narrativen) Verläufe wird sie evozieren? Man stelle sich als Ausgangspunkt einer Geschichte vor: In einer Kleinstadt, ein Ehepaar in den besten Jahren, zwei Kinder; die Eltern werden an einer Party teilnehmen, sie haben einen Babysitter bestellt. Nun alternativ: was sie nicht wissen - er ist erst vor einer Woche aus der Klinik entlassen worden / er ist erst vor einer Woche aus der Klinik entlassen worden, aber das Ehepaar hat sich seiner angenommen, sie wollen für ihn sorgen. Usw. Wenn die Kinder bei dieser Ausgangslage in Gefahr geraten, ergibt sich eine Geschichte. Es ergibt sich natürlich auch eine Geschichte, wenn die Gefahr für die Kinder von anderer Seite kommt und der Babysitter zum Retter der Kinder wird (oder wenn seine Krankheit in dieser Lage wieder zum Ausbruch kommt) - nur sind diese Geschichten komplizierter, erfordern mehr Aufwand, sind weniger verfügbar. — Das "Maß der Ablehnung" auf die Frage war hoch. Die Stellungnahme der Befragten: Für sie stand "zunächst das Problem im Vordergrund, dass Art und Grad der Erkrankung geklärt werden müßten; was der Betreffende gehabt habe, ob er nerven- oder geisteskrank bzw. harmlos oder gefährlich bzw. ein leichter oder schwerer Fall gewesen sei. Obwohl vereinzelt damit argumentiert wurde, dass die Entlassung aus der Nervenklinik doch beweise, dass die Erkrankung nicht so schwer gewesen sein könne [!],

würde die überwiegende Mehrheit sich vergewissern wollen, dass 'alles in Ordnung' sei" (ebd., 27). Es ging also um die Voraussetzungen der Geschichte. Die Gefährdung der Kinder, die oben als implizite Voraussetzung behauptet worden war, bestätigt sich ebenfalls - es heißt unter den Befragten: "Denn Kinder sind nicht in der Lage, sich selbst zu schützen, weder physisch, noch moralisch-sittlich, noch geistig" (ebd.).

Ein besonderes Problem für die konzeptuellen Modelle, die mit der psychischen Krankheit verbunden sind und sich als besondere Motive der Krankheit oder der Psychiatrie realisieren, ist die Tatsache, dass ihnen eine Deontik zukommt. Sie sagen nicht nur, wie die Wirklichkeit beschaffen ist, oder (in den meisten Fällen, denn wer hat schon unmittelbare Erfahrungen mit der psychischen Krankheit oder mit psychisch Kranken) sie entwerfen das Bild einer Welt, in die derjenige, der das Modell "hat", "ist" oder "realisiert", selbst einbezogen ist. Das Modell ist unter deontischem Gesichtspunkt negativ-reflexiv auf das jeweilige Individuum zurückverwiesen: Das Modell sagt ihm, wie es nicht zu sein hat. Die Modalisierung der konzeptuellen Modelle ist wohl der ausschlaggebende Faktor, der ihnen ihre Resistenz und ihre Tiefenwirksamkeit verleiht: Derjenige, der über sie verfügt, fällt selbst unter sie. Dass das zudem auf jenen oben schon genannten Horizont alltäglichen Sinns zurückverweist, sei nur am Rande festgehalten.

Natürlich ist das Verhältnis zwischen konzeptueller Einheit, Verbalisierung des Konzepts und seine aktionale Relevanz nicht als ein unmittelbares und direkt ineinander übersetzbare anzusehen. Schon die Vorurteilsforschung hat immer wieder herausgestellt, dass die aus Fragebögen (oder anderen verbalen Erhebungsstrategien) gewonnenen Datensätze und die aus ihnen eruierten Vorurteilskomplexe nicht hinsichtlich ihrer aktionalen Geltung überschätzt werden dürften. Gleichwohl muß aber davon ausgegangen werden, dass der Geltungsbereich eines konzeptuellen Modells mit deontischer Komponente reflexiv auch denjenigen einbeschließt, der Träger und Benutzer des Modells ist; der denotische Gehalt des Modells reflektiert die Konstruktion von "Wirklichkeit" und "Alltag", die im Erzählen thematisiert werden. "Erzählen" ist eine Strategie der Reflexion alltäglicher Grundüberzeugungen und ein Mittel der kollektiven Selbstversicherung der Geltung der Alltagskonventionen [8]. Die Konzeptionen des "Wahn-

sinns" sagen so nicht nur, "was" denn der "Wahnsinn" sei, sondern auch, was man "damit zu tun" habe, was man "davon halten" solle, ob es "schön", "schrecklich" oder "entsetzlich" sei usw. [9] - und sagen dieses alles vor dem Hintergrund jener universalen und ununterbrochenen Tätigkeit der erzählenden Thematisierung der Lebenswelt.

## Heterogenität

Dementsprechend sind die folgenden Untersuchungen nicht der Struktur und dem Funktionieren von Stereotypen, Vorurteilen und ähnlichem gewidmet, also keine theoretische Untersuchung der inneren Struktur menschlichen Wissens und seiner Gliederung. Vielmehr wird versucht, einen anderen Aspekt des Geltungsbereichs, der Funktionalisierung und des Wandels konzeptueller Modelle am Beispiel des "Wahnsinns" nachzuzeichnen.

Die Hypothese ist, dass nicht nur bei direkter Befragung von Probanden (meist verbale) Spuren der konzeptuellen Wissensstruktur zu Tage gefördert werden können, sondern dass sich in Texten, die über einen konzeptualisierten Bereich der äußeren Wirklichkeit handeln, Beispiele, Muster, Prototypen und Verstöße gegen die zu einer jeweiligen Zeit geltenden bzw. bekannten und verbreiteten konzeptuellen Modelle nachweisen lassen. Mittelbar ist es damit möglich, aus der Analyse von Textkorpora Spuren der konzeptuellen Modelle zu sichern, die für die Konnexität, die Kohärenz und die semantische Struktur der Texte eine Rolle spielen und die als - schon vorausgesetzte oder lernbare und zu-lernende - Wissenskontexte des jeweiligen Lesers/Hörers/Zuschauers auch in der individuellen Rezeption ihre Funktion ausüben.

Diese Ausgangshypothese besagt in anderen Worten, dass die Pläne, die die Struktur und den Verlauf von Texten regieren, und das Gefüge von Exponenten, Attributen und Wertungen, das die "abgebildete Realität" eines Textes ausmacht, auch von einem jeweiligen Rezipienten schon gewußt ist oder erst erlernt wird, so dass die Textstruktur Rückschlüsse erlaubt auf den jeweiligen Zustand des konzeptualisierenden Systems. So, wie sich in der sprachlichen Struktur der Verben ein Teil jenes Handlungswissens niederschlägt und ausdrückt, welches ein Sprachbenutzer von der durch das Verb bezeichneten Handlung hat, so dass die grammatisch-semantische Analyse des

Verbs einen Rückschluß auf das Handlungswissen selbst zuläßt [10] - so ist davon auszugehen, dass die Formen, Themen, Topoi, Attribuierungen, symbolischen Nutzungen usw. der "psychischen Krankheit im Film" ebenso als sedimentierte Versionen von Konzeptualisierungen anzusehen sind.

Die Untersuchungen werden bestätigen, was auch andere Untersuchungen herausgebracht haben, die dem Wissen von Laien über "psychische Krankheit" und "Psychiatrie" gewidmet waren: dass nämlich die Vielfalt und die Widersprüchlichkeit der Modelle, über die Laien verfügen und die sie anwenden, nicht nur der Vielfalt und Widersprüchlichkeit der wissenschaftlichen Modelle der psychischen Krankheit korrespondiert, sondern dass im Detail zahlreiche Situationen, Schlüsselerlebnisse, Anlässe, Traumata, Sexualneurosen usw., die in der Psychiatrie und in der Psychoanalyse als Anlässe, Auslöser und Motive der psychischen Krankheit erkannt und analysiert worden sind, auch im Film in vielfältiger Weise erzählt und thematisiert worden sind. Das Bild des Kranken ist keineswegs so negativ, wie man zu Anfang vermuten sollte. Eine generalisierende Aussage, die gerade die verzerrende und ausbeutende Darstellung der psychisch Kranken im Film betont, erscheint angesichts der nachweisbaren Fülle varianter Modelle, die jeweiligen Texten zugrundeliegen, vereinseitigend und zu Unrecht polemisch. Wenn z.B. Kupko und Gottschall zusammenfassend schreiben: "Der psychisch Kranke wird in Psycho-Filmen [!] häufig als irrational handelnde Ausnahmefigur in den ansonsten stereotyp ablaufenden Inhalt montiert, um einen auf diese Weise entstehenden Nervenkitzel für das Publikum einzufügen" (1976: 13), so heben sie einen einzigen Aspekt der narrativen Funktionen von psychisch Kranken über Gebühr hervor; zahlreiche andere Möglichkeiten werden damit verleugnet und vergessen.

Dem bis hier Gesagten folgend, müßte terminologisch und beschreibend immer unterschieden werden zwischen dem Phänomen der äußeren (sozialen) Realität und den spezifischen Konzeptualisierungen, die in den Texten vorgenommen werden. Zur Beschreibung der "realen" Krankheit könnte man die Terminologien, Typologien und Theorien der Psychiatrie und der Psychoanalyse benutzen. Dies Verfahren hätte den Vorteil, dass man dann die Diskrepanz zwischen dem wissenschaftlich beschriebenen Krankheitsbild - welches den "Stoff" ausmacht, den der Text verarbeitet und in einen spezifischen Zu-



sammenhang und in eine spezifische Deutung bringt - und den jeweils im Text angewendeten Erzähl- und Darstellungsmustern deutlich herausarbeiten könnte.

In einer der wenigen Untersuchungen, die methodisch diesem Ansatz folgen, stellen Ulrich Rosin und Carl-Heinrich Wessels zahlreiche Brüche und Inkonsistenzen zwischen einer medizinischen Beschreibung und einer "naiven" und "wissenschaftlich unvorbelasteten" Auffassung heraus. Sie beschreiben einen besonders signifikanten Beispielfall aus dem amerikanischen Film *THE EXORCIST* (1974, William Friedkin): "Die Manipulation der Phantasien und Ängste der Zuschauer [!] wird auf dem Höhepunkt des Films besonders deutlich. Pater Merrin stirbt. Der Eindruck des Zuschauers ist, dass er Opfer des durch den Exorzismus herausgeforderten Teufels ist. Die anschließende Szene, in der Karras mit beiden Fäusten auf die Brust von Pater Merrin einschlägt, erweckt im Zuschauer den Eindruck, als ob der junge Priester bei deutlicher Rivalität zu Merrin eine Art Vater-Mord begeht, dass er 'ihm den Rest gibt', weil er - so die mögliche Interpretation - 'verrückt' geworden, selbst vom Teufel besessen ist und anschließend gewissermaßen zur Sühne in den Tod geht. Uns erscheint jedoch ein Teil dieser Handlung durchaus medizinisch verständlich und sinnvoll. Aus dieser Sicht betrachtet, stirbt der bereits früher als herzkrank bezeichnete Pater Merrin infolge der Überanstrengung an Herzversagen. Der Arzt Karras ergreift dann die notwendigen Notfallmaßnahmen. Um eine extrathorakale Herzmassage zur Wiederbelebung durchzuführen, schlägt er auf den Brustkorb des alten Mannes ein; denn nur wenn einige Rippen gebrochen worden sind, kann eine wirksame, den Blutkreislauf in Gang bringende Zusammenpressung des Herzens stattfinden. - Diese Diskrepanz zwischen der Beurteilung durch den Laien einerseits und durch den Arzt andererseits erscheint uns besonders bedenklich [!]" (1974: 209).

Das Beispiel macht deutlich, dass ein derartiges Vorgehen schwerwiegende Konsequenzen hat: Zum einen wäre die Zielsetzung eines solchen Verfahrens eher die Kritik von Konzeptualisierungen als deren Beschreibung. Zum anderen ergäbe sich auch eine erhebliche inhaltliche Konsequenz: Denn dann müsste man davon ausgehen, dass es die Krankheit sozusagen "außerhalb" des konzeptualisierenden und konzeptualisierten Kontextes geben würde, und es würde übersehen, dass wissenschaftliche Theorien Konzeptualisierungen besonderer Art sind.

Auch die Wissenschaften gehören zur Kultur, und auch sie erhalten und penetrieren sich durch Kommunikation. Sie konstituieren einen besonderen Zugriff auf die Wirklichkeit, umfassen eine Kommunikationsgemeinschaft, bilden Sozialisationsrahmen usw. Die sogenannten "wissenschaftlichen Modelle" und "Theorien" können in Konkurrenz oder in Übereinstimmung mit nicht-wissenschaftlichen Konzeptualisierungen des gleichen Wirklichkeitssegments stehen. Kulturelle Einheiten aber sind beide [11]. Am Beispiel: Der Wirklichkeitskomplex "psychische Krankheit" kann nach den Kategorien "normal/gestört" abgegrenzt werden; er kann unter die übergeordnete Kategorie "Krankheit" subsumiert werden; er kann in eine Taxonomie der gesundheitlichen Schädigungen eingefügt werden; usw. Es ist klar, dass bei derartigen Kategorisierungen bereits Wissensbestände und elementare Hypothesen über die Struktur des Gegenstandes in Rede aktualisiert werden müssen - dass die Ordnung der Wirklichkeitsbereiche also nicht mit Realkategorien ausgedrückt wird, sondern semiotische Konstruktionen voraussetzt, die als ordnungsschaffende auf Wirklichkeiten angewendet werden. Der gleiche Wirklichkeitsbereich ist bzw. kann das Anwendungsgebiet ganz unterschiedlicher Kategorisierungen und Kategorisierungsverfahren sein. Nicht nur, dass bis zur Exklusivität unterschiedliche Alltags-Urteile, wissenschaftliche Beschreibungen u. dgl. mehr Elemente oder Teilaspekte des gleichen Realbereichs strukturieren, er ist auch Gegenstand mehrerer Wissenschaften, Theorien, Disziplinen. Je nach Ausgangspunkt kann er in sehr verschiedener Weise strukturiert, kontextiert und bewertet werden.

Wenn also im folgenden von "Krankheit" die Rede ist, ist damit immer gemeint: "die Krankheit in der Darstellung und Analyse eines konzeptuellen Modells". Dieses kann unter Umständen einer wissenschaftlichen Beschreibung angenähert sein, unter anderen Umständen ist es aber auch weit entfernt von einer solchen Analyse. Es wird also kein quasi-objektiver Vergleichsmaßstab eingeführt, sondern vielmehr die Vielfalt und Heterogenität der Konzeptionen und Kontexte ungebrochen belassen, um so der behaupteten Heterogenität des Gegenstandes selbst besser entsprechen zu können. Es geht um die Beschreibung und Auffindung populärer Konzeptionen der psychischen Krankheit, der Psychiatrie und der Psychoanalyse, nicht um deren Vereinheitlichung. Nochmals die These: populäre und wissenschaftliche

Konzeptionen stehen gleichberechtigt nebeneinander, sind völlig unterschiedlich und nicht ineinander übersetzbar.

## **Textualität**

Die Heterogenität der Konzeptualisierungen hängt zusammen mit strukturellen Eigenheiten der modellierten Gegenstände. An einem Beispiel: Beschreibt man die "Anstalt" in einer nicht-wertenden Weise als einen Ort außerhalb der umgebenden Gesellschaft (was aus der Praxis und dem Programm der Absonderung und Internierung abgeleitet werden kann), als eine "soziale Insel" also, die sowohl räumlich wie sozial eine eigene gesellschaftliche Wirklichkeit und Verfassung hat oder haben kann, so sind dies poetologische Voraussetzungen, die in unterschiedlichen Konzeptualisierungen unterschiedlich genutzt werden können. Die Umgrenztheit und Isolation des Anstaltsraumes bildet in gewisser Weise eine Projektionsfläche, die - ähnlich wie die Insel-Motivik [12] - in allen möglichen Kontexten aufgefüllt werden kann. In der Regel bemißt sich die Funktion der "Anstalt" an der semantisch-konzeptuellen Beziehung zur umgebenden Gesellschaft (auch dies ein Analogon zur Insel-Motivik): die Herrschaftsverhältnisse der Anstalt, das Lebensgefühl der Internierten, die Umfriedung, Kreativität und Wirklichkeitsenthobenheit der Bewohner kann genauso zum übergeordneten Motiv erhoben werden wie das Sozialgefüge der Patienten, der Gefängnis- oder Kasernierungscharakter der Ausgrenzung oder das karnevalistische Moment der "tobenden Irren". Weil die Anstalt eine soziale Insel ist, kann sie gedeutet werden als ein auf Kontrast und Form gebrachtes Abbild der umgebenden Gesellschaft, als (positive oder negative) Gegenwelt der Gesellschaft, aber auch als traumatische Folterkammer, Gefängnis und Horrorkabinett. Die jeweilige Ausformung des konzeptuellen Modells und des konzeptuellen Rahmens geschieht innerhalb von Texten. Die geschlossene semantische Struktur von Texten bzw. textueller Realitäten benutzt auf der einen Seite die Elemente schon vorliegender Bilder und Deutungsmuster [13]; auf der anderen Seite arbeitet jeder individuelle Text einen semantischen Rahmen aus, innerhalb dessen in der Rezeption ein Geflecht oder Gewebe (Text, von "textura", Gewebe) entworfen wird, das einen besonderen Rahmen von Deutung und Wissensintegration konstituiert.

Die evokativ-inferentielle Einbeziehung des Zuschauers bzw. des Zuschauerwissens ist selbst Teil der Textstruktur. Der Text ist erst "geschlossen" und semantisch "vervollständigt", wenn er in Interaktion mit dem Leserwissen tritt. "Verstandener Text" entsteht so als Synthese aus neuer Information und schon vorhandenem Wissen.

Die Relevanzgesichtspunkte, denen diese Synthese unterworfen ist, entstehen in Erzähltexten aus der Handlungslinie. Die Verfertigung von "Sinn" im Erzählen ist eine sehr ursprüngliche semiotische Prozedur und wird schon früh auch von Kindern beherrscht. In anderen Texten sind dagegen weitaus kompliziertere konzeptuelle Netze und Modelle vom Leser zu synthetisieren, die ihrerseits wiederum mehr oder weniger ausgedehnte Wissensbestände voraussetzen. Mit einer wissenschaftlichen Abhandlung kann in der Regel nur einer etwas anfangen, der schon gewisse Vorleistungen erbracht hat. Die Mickey Mouse-Episode ist dagegen von nahezu universeller Verständlichkeit.

Der "rezeptive Aufwand", den ein Leser leisten muß, steigt und fällt in Abhängigkeit von zwei Eigenschaften, die den Texten zukommen:

- Je schematisierter die konzeptuellen Modelle sind, die in einem Text realisiert werden, desto einfacher und unaufwendiger können Rezeptionen sein. Die "Schematizität" der Konzepte ist natürlich schwer abzuschätzen: "All cultural products contain a mixture of two kinds of elements: conventions and inventions. Conventions are elements which are known to both the creator and his audience beforehand - they consist of things like favorite plots, stereotyped characters, accepted ideas, commonly known metaphors and other linguistic devices, etc. Inventions, on the other hand, are elements which are uniquely imagined by the creator such as new kinds of characters, ideas, or linguistic forms. Of course it is difficult to distinguish in every case between conventions and inventions because many elements lie somewhere along a continuum between the two poles" (Cawelti 1975: 85). Hypothetisch werden wohl in jeder Rezeption zunächst Schemata zur Anwendung gebracht, die erst dann, wenn sie sich als "unzulänglich" erwiesen haben, modifiziert und weiterentwickelt werden.

- Je schwächer ausgeprägt die Handlungsstruktur eines Textes ist (je weniger narrative Konnexität er

also aufweist), desto komplexer sind die konzeptuellen Netze, die aus solchen Texten resultieren bzw. ihnen zugrundeliegen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass die "Bindungsfähigkeit" von Handlungen weitaus größer ist als die von Argumentationen - die in sich offener und abstraktiver sind.

### Ein Beispiel

Als ein Beispiel für einen wenig narrativierten Film kann der - unkommentierte - einstündige Dokumentarfilm FELICITA AD OLTRANZA (I 1982, Paolo Quaregna) dienen. Dass er unkommentiert ist, ist deshalb wichtig, weil mittels des Kommentars of abstraktive Hilfestellungen angeboten werden, wie das Gezeigte aufzunehmen, zu interpretieren und in welchen gedanklich-begrifflichen Zusammenhang es zu stellen sei. Der Beispielfilm liefert dagegen nur Bruchstücke und Mosaiksteine, die in der Rezeption erst zu einem sinnfähigen und in den weiteren Wissenskontext des Rezipienten integrierbaren konzeptuell-semantischen Netz synthetisiert und ausgearbeitet werden müssen. Dabei spielen alle möglichen Aspekte des Textes eine Rolle. Die unterlegte Musik kann genauso für eine solche Verarbeitung funktional gemacht werden wie die gestisch-mimischen Eigenheiten der Protagonisten und ihrer Familienmitglieder oder die verbalen Aussagen aller Beteiligten. Natürlich besteht auch die Möglichkeit, den argumentativen Rahmen, den der Text aufspannt, zu mißachten und die dargestellten Situationen als Exempla unter andere konzeptuelle Modelle zu ordnen. Wenn etwa einer der Kranken von der Privat-Mythologie berichtet, die er um die Figur "Bruce Lee" entworfen hat - eine eigentümlich-poetische Spinnerei um die Kategorien "Kraft", "Körperlichkeit" und "Bewegung" im Zusammenhang mit katholisch-religiösen Motiven -, so kann dies auch verarbeitet werden als ein Beleg für die Unzurechenbarkeit und die "Verrücktheit" der Internierten. Oder wenn wiederholt davon die Rede ist, dass die Kranken zu von ihnen selbst nicht kontrollierbaren Ausbrüchen von "Gewalt" neigen, kann dies selbstverständlich in Beziehung gebracht werden zu der aus Vorurteilsuntersuchungen hinlänglich bekannten assoziativ-appräsentativen Verbindung von "Geisteskrankheit", "Gewalttätigkeit" und "Bedrohlichkeit".

Die folgende Beschreibung des Beispielfilms zeigt, dass vor allem abstraktive und thematisierende Prozesse dazu führen, ein konzeptuelles Netz zu entwer-

fen, mit dem ein derartig komplizierter Text integriert werden kann. Die Rezeption hat viele einer Analyse analoge Züge, und das schließliche Netz ist eine kategoriale Gliederung des Problems [14].

Der Film handelt von einer Einrichtung in Turin, die nach der Schließung der italienischen Großkrankenhäuser ("Reformgesetze") die Versorgung psychisch Kranker übernehmen sollen ("Casa de Famiglia"). Die Vorarbeiten zu dem Film dauerten etwa ein Jahr und bestanden in wöchentlichen Besuchen Quaregnas in der "Casa de Famiglia"; nach und nach bildete sich ein Vertrauensverhältnis heraus, und es wurde bereits mit der Videokamera gearbeitet, um die Angst und die Unsicherheit vor der Kamera abzubauen. Thematisch ist der Film dem Problem gewidmet, in welcher Weise die Integration von psychisch Kranken mit derartigen Institutionen geleistet werden kann, welche Widersprüche und Probleme dabei auftreten, wie das wechselseitige Verhältnis von Kranken und ihrer sozialen Umgebung (hier: in einem Stadtviertel) beschaffen ist - fast vier Jahre nach der Verabschiedung der Reformgesetze (1978).

Der Film selbst beginnt mit der Vorführung von Videoaufnahmen, auf denen zwei Kranke Rockmusik machen - ein Vorgriff auf die wichtige Rolle der Musik in der Argumentationsstrategie des Films: sie hat vertiefende, akzentuierende und kommentierende Funktionen. "Die Musik, die ich gewählt habe, kann als Schlüssel zum Verständnis des Films gelten, denn ich setze den Wahnsinn der Bewohner der Casa Famiglia, der keine Zustimmung findet, in Beziehung oder in Kontrast mit anderen Formen des Wahnsinns, die die Zustimmung der Massen finden. Die Musik der Sex Pistols, die Anarchie und der Wahnsinn der berühmtesten Punk-Gruppe, die sich für ihre eigenen Eingebungen einen Platz geschaffen und sie dadurch konsumierbar gemacht hat, dient als Kontrapunkt für das wirkliche Delirium, die nicht verwirklichte und nicht konsumierbare Poesie der Mitglieder der Wohngemeinschaft, die, im Unterschied vielleicht zu den meisten Menschen unserer Zeit, nicht einwilligen, 'das Dionysische zu delegieren'. Auf der einen Seite die Musik des großen Konsums [...], auf der anderen Seite Battiato [...] als Beispiel für das Rationale: musikalische Experimente, die mit wissenschaftlicher Strenge unternommen werden. Eine Gegenüberstellung, die, wie ich meine, dem Ausdruck des Wahnsinns die ihm gebührende Würde geben kann" (*Internationales Forum des Jungen Films* 13, 1983: Bl. 18).

Nach der Exposition mittels der Videoaufzeichnung, die zugleich die Titelsequenz ist, nimmt der Film seine eigentliche Argumentationslinie auf: ein erstes Interview mit einem Bewohner der Casa de Famiglia auf einem kleinen Platz. Er erzählt von seiner Geschichte, den Problemen, die er beim Militär gehabt hat, der folgenden Einweisung in die Anstalt, von seinen Gefühlen und vom Leben in der Wohngemeinschaft. Auf einer benachbarten Bank sitzen einige andere Jugendliche, Quaregna, der alle Interviews des Films führt, ruft sie herüber, sie berichten, was sie von den Kranken halten. Damit ist der thematische Grundansatz eingeführt: die wechselseitigen und zum Teil konfliktären Perspektiven von Kranken und Gesunden.

Als nächstes kommen einige Fachleute zu Wort, die das Thema auch begrifflich einführen und von den Problemen sprechen, die sich bei der Umsetzung der Reformgesetze einstellen: Dass die Integration der Kranken in die Infrastruktur des Stadtviertels eben doch nicht so einfach ist, welche rechtlichen und finanziellen Probleme zu lösen sind, usw. Auch der Hausbesitzer, der der Wohngemeinschaft sein Haus vermietet hat (die Kranken sind im rechtlichen Sinne verantwortliche Mieter), kommt zu Wort; er ist zufrieden mit seinen Mietern, die Miete zahlen sie pünktlich, und sie gehen pfleglich mit dem Haus um.

Musik, es ist Morgen. Gerardo, einer der Kranken, erwacht. Die nächste Szene spielt in der Familie Gerardos. Vater und Mutter sind da, das Gespräch ist sehr hart, Gerardo - der unter dem Einfluß von Beruhigungsmitteln steht - wird immer wieder zurechtgewiesen; die Eltern werfen ihm insbesondere seine Unfähigkeit vor, sich "vernünftig" zu verhalten. So habe er ein Radio für 100.000 Lire gekauft und für 20.000 wieder verkauft; er sei besessen hinter Uhren her; usw.

In ähnlicher Weise geht der Film weiter: Interviewsequenzen wechseln mit Musikszenen. Dabei bezieht die argumentative Folge der Sequenzen immer stärker die Wirklichkeitsvorstellungen der Kranken ein. Es wird fast beiläufig geklärt oder angedeutet, welche Determinanten die psychische Krise beeinflussen haben können (insbesondere: die Familiensituation; immer wieder familiäre Interaktionen, die durchsetzt sind mit Vorwürfen und Unverständnis, mit Verletzungen, Demütigungen und Haß!), in wie vielfältiger Weise sich das Problem der Integration

tatsächlich stellt (wenn z.B. ein Vater der Casa de Famiglia vorwirft, sie achte nicht ausreichend auf die Kranken - "Zwei Bäder in sieben Monaten, das ist schlimm!" -, so hat dieser Vorwurf durchaus Hand und Fuß), usw. Vor allem aber gerät in den Blick, wie hilflos die Kranken ihrer Umgebung ausgesetzt sind. Ihre Visionen und Spinnereien werden als Antworten erkennbar, die sie für sich gefunden haben, Ausdruck intensiver Bedürfnisse, die in den Familien nicht befriedigt werden konnten.

Dennoch werden auch die Familien nicht "beschuldigt". Der Film schließt mit einer großen Sequenz über Carlo, dem der ganze Film gewidmet ist und der einige Monate vor Beginn der eigentlichen Dreharbeiten verstarb. Er machte Gedichte, und einige Videoaufzeichnungen existieren noch. In einem Interview - ganz zum Schluß des Films - stellt er fest, er sei "am Leben erkrankt, lebenskrank... Ich möchte auf zu intensive Art leben... Manchmal habe ich Angst, zu gut zu leben..." Er bringt auf den Begriff, was im Film schon vorher praktiziert worden war: die Lebensäußerungen der Kranken als intensiven Ausdruck von "Vitalität" zu akzeptieren. Die Schuldfrage stellt sich in diesem Kontext nicht mehr; denn mit der Frage nach der Schuld an der psychischen Erkrankung eröffnet sich ein Kreislauf, der wie eine Falle ist. Produktive Maßnahmen (wie die Wohngemeinschaft der Casa de Famiglia) können dann nicht mehr gefunden werden.

Die klare Gliederung des Films in einzelne Interviewsequenzen, die jeweils durch musikunterlegte Szenen abgegrenzt werden, gibt dem Film eine deutliche argumentative Struktur. Auf der einen Seite betreibt er die Annäherung an die Sicht- und Lebensweisen der Kranken. Auf der anderen Seite steht die mosaikartige Auffüllung und Anreicherung des Themas, das im Verlauf des Films multiperspektivisch, sowohl gedanklich wie sinnlich, in der Öffentlichkeit wie in der Privatsphäre, in Interviews wie in Handlungen immer von neuem abgehandelt wird. Die Übergänge zwischen den einzelnen Sequenzen (bzw. Argumenten) sind fließend; zum einen verfolgt der Film auch mikro-strukturell sequenzübergreifende thematische Zusammenhänge; zum anderen ist der Übergang zwischen Sequenzen fast immer fließend. Der Interviewton geht vom On ins Off, die Kamera nimmt schon Neues in den Blick.

Was an dem Film so beeindruckt, ist die starke Beteiligung, Parteilichkeit und Betroffenheit, die spür-

bar ist. Unterstützt wird dieses durch die Kameraführung, die sich ganz und gar (der Forderung der unkontrollierten Kamera aus dem Cinema Verite folgend) der Situation unterordnet, Details wie die Hände von Kranken oder die verkrampften Finger eines Vaters, der seinen Sohn beschuldigt, heraushebt, usw. Diese Art der "vitalen Kamera" entspricht in gewissem Maße der Sehweise eines an der Situation Beteiligten. Die Beiläufigkeit dessen, was der Film schildert, wird in solchen Momenten noch unterstrichen, wo die Kamera die Handlungs- oder Interviewsituation verläßt und sich auf Dinge oder Ereignisse der Umgebung richtet, die in keinem Zusammenhang zu dem stehen, was gerade besprochen oder behandelt wird - so dass auf diese Weise immer wieder der soziale Rahmen des Stadtviertels in den Blick genommen wird, in dem und von dem der Film ja auch thematisch handelt.

So weit die verbale Beschreibung des Beispielfilms. Eine Repräsentation der relevanten Bezüge innerhalb der Argumentationslinie des Films fällt schwer, weil sich die involvierten Bezugssysteme überlagern, gegenseitig modulieren und letztlich nur in einer Abstraktion synoptisch zusammengeschlossen werden können. Das dann entstehende Schema ist in hohem Grade nicht-konventionell, es muß in der Lektüre des Films erst entworfen, kontrolliert, modifiziert und angewendet werden. Die Argumentation des Films ist aber zum Zuschauer hin geöffnet, formal können Protentionen und Retentionen aufeinander abgestimmt werden; so ist der Wechsel zwischen Spiel- und Interviewszenen mit Beteiligten der verschiedenen Beteiligtegruppen - Kranke, Familienangehörige, Stadtviertelbewohner usw. - auch syntaktisch nachweisbar. In der Dramaturgie der Szenenfolge liegt ein weiteres formales Moment, welches die Synthetisierung des Gesamtnetzes steuert - die sukzessive Annäherung an die Vorstellungswelt der Kranken und die immer weitergehende Irritation der "normalen" Bezugssysteme des Zuschauers. Trotz dieser strukturellen Hilfen kann nicht vorausgesagt werden, dass ein Zuschauer tatsächlich jenes nicht-konventionelle Netz anschließend zu Händen hat; dazu bedarf es oft zusätzlicher Hilfestellung. Was auch geschehen kann: das Angebot des Films wird nicht angenommen, er wird auf Konventionelles zurückgebeugt, zum Beleg für ganz andere Thesen. Kein Text kann seinem Leser Bedeutungen aufzwingen. Er kann sie ihm nur nahelegen. Formuliert ein Text etwas, was der Leser nicht sowieso schon weiß: dann ist auch damit zu rechnen, dass der Text

Bedeutungen entfaltet, die ihm auch bei genauem Ansehen gar nicht innewohnen.

### **Zuschauer, Wissen, Geschichte**

Die letzte Instanz, an der sich entscheidet, ob ein Text und wie ein Text verstanden wird, ist also der Leser, beim Film: der Zuschauer. Dieser Zuschauer spielt als "möglicher Zuschauer" oder als "impliziter Zuschauer" natürlich in allen Momenten der Herstellung eines Filmes eine zentrale Rolle. Versteht man - Dziga Wertow folgend - unter "Montage" alle interpretativen Leistungen, die zur Strukturierung des Materials der äußeren Realität beitragen, so natürlich immer vor dem Hintergrund einer intendierten Rezeption.

Interpretation findet auf allen Stufen der Filmproduktion statt:

- (1) die Wahrnehmung kann als gedanklich-begriffliche Kategorisierung der vorgefundenen Wirklichkeit angesehen werden;
- (2) die Arbeit der Kamera ist auf semantisch-pragmatische Eigenschaften der abgebildeten Situation gerichtet; man darf die Arbeit der Kamera nicht als Wiederholung der Sinneswahrnehmung auffassen, sondern besser als den Einsatz eines registrierenden Mittels; dabei ist der Einsatz beeinflusst von der Vorstellung eines möglichen Zuschauers (der "Zuschauer im Kopf des Kameramannes") und von einer Vorstellung der Situation und des Kontextes, in dem die Einstellung auftreten kann;
- (3) sodann sind die Arbeitsgänge der Vormontage und der Montage Teilprozesse, in denen interpretierende / strukturierende Tätigkeiten verschiedener Art wirksam sind.

Eine Hauptrolle in diesen Prozessen der Montage spielt, wie schon gesagt, das Publikum - zunächst als Fiktion im Kopf der Filmemacher. Eine sinnvolle - und das meint eine am intendierten Sinngehalt des Films-in-Produktion orientierte - Verkettung des aufgenommenen Materials ist nur dann möglich, wenn zugleich vom Cutter der mögliche Effekt einkalkuliert wird und die Folgerichtigkeit kontrollierbar ist, die die jeweilige Sequenz aus dem Kontext eines Films bei einem (idealisierten und imaginierten) Zuschauer auslösen kann. In der eigentlichen Montage werden also mögliche Reaktionen und Interpretationen des Zuschauers vorstrukturiert. Insofern ist Austermann zuzustimmen, wenn er behauptet, dass "der

optische Text jedes Dokumentarstreifens [und natürlich auch jedes Spielfilms] schon aufbereitet [ist], durchsetzt mit den planerischen Absichten des Filmmachers - die Richtung möglicher Lernprozesse des Publikums ist durch die Wirklichkeitsauswahl der Bilder und ihre visuell-argumentative Zusammenstellung 'vorprogrammiert'" (1974: 137; Hervorhebung HJW).

Zur Rezeption im engeren Sinne hat Wertow eine Hypothese vertreten, die von der Unmittelbarkeit und Sinnlichkeit, von der Konkretheit und Anschaulichkeit des Bildes ausgeht: "Der Zuschauer liest die Gedanken [aus den Bildern], ergreift sie früher, als sie in Worte übertragen werden. Das ist lebendiger Verkehr mit der Leinwand, Übertragung von Gehirn zu Gehirn" (1967: 136). Dabei ist es aber durchaus so, dass es zu einer Interaktion zwischen Zuschauer und Film kommt. Der Erfolg eines Films läßt sich z.B. nicht - Wertow folgend - auf die Qualität des Films oder des Regisseurs zurückführen, sondern resultiert "aus der Aktualität des Themas und des verwendeten Materials" (ebd., 148). Demzufolge steht für Wertow nicht nur die "Wahrheit" eines Films im Vordergrund, sondern auch der aktuelle Bezug zwischen einem Film und der Neugier oder der zeitgemäßen Gestimmtheit eines Zuschauers (1967: 148-149).

Dieser hypothetische Apparat bietet für eine rezeptionshistorische Analyse der Filme über psychische Krankheit und Psychiatrie einen wichtigen Zugang. Denn wenn Wertows Annahmen richtig sind, kann aus der quantitativen Zunahme der einschlägigen Filme und vor allem aus dem Wandel von Formen, Verfahren und Inhalten ein Rückschluß gezogen werden (1) auf die Bereitschaft der Zuschauer, sich mit Gegenständen aus dem Bereich der psychischen Krankheit und ihrer institutionellen Verwaltung auseinanderzusetzen, und (2) auf die Art der konzeptuellen Modelle, die ihnen von jeweils zeitgenössischen Filmen präsentiert worden sind und mit denen die Zuschauer sich auseinandersetzen mußten. Es zeigt sich in der Rezeptionsbereitschaft der Zuschauer ein Wandel der "Einstellung" zum Gegenstand, und im Wandel der Konzepte, die in Filmen realisiert werden, realisiert sich auch der Wandel der Konzepte, über die jeweilige Zuschauersubkulturen verfügt haben.

Dies ist zugleich der Ansatzpunkt der folgenden Untersuchungen [15]: Dem bis hier Gesagten folgend,

finden sich in der Beschreibung der konzeptuellen Modelle, Motive, Stereotype und narrativen Muster, die zur Darstellung und in der Darstellung der psychischen Krankheit und der psychiatrischen Institutionen in der Geschichte des Films eine Rolle gespielt haben, eine strukturelle Geschichte der Veränderung der Wissenshorizonte, die sich über diese Gegenstände erstreckt haben. In der Vielfalt und im Wandel der involvierten Modelle lassen sich Veränderungen der impliziten "Meinungen" über den Irrsinn und seine Behandlung auffinden, die als eine überindividuelle "Lerngeschichte" gelesen werden können. Motivgeschichte und Themengeschichte (als die Geschichte konzeptueller Modelle betrieben) sind unter diesem Aspekt Mittel und Methoden, mit denen - makrostrukturell - Wissenskontexte und konzeptuelle Modelle im historischen Rahmen umrissen werden können. Es ist davon auszugehen, dass historischer Wandel in der Umstrukturierung der Modelle besteht und nicht in einer sukzessiven Erweiterung des Feldes möglicher anderer Modelle. Gleichwohl darf nicht übersehen werden, dass konzeptuelle Modelle, die historisch zu verschiedenen Zeitpunkten eine Rolle gespielt haben, auch zeitgleich beherrscht werden können. Zwar strukturieren sich die Wissenszusammenhänge im motivgeschichtlichen Kontext um und lösen einander ab, doch ist der je individuelle Wissenshorizont eines jeweiligen Rezipienten durchaus dazu in der Lage, gleichzeitig "verschiedenzeitige Modelle" zu beherrschen und im jeweils angemessenen Kontext - z.B. bei der Lektüre einschlägiger Texte - zu verwenden. Individuell können, dieser These folgend, historisch heterogene konzeptuelle Modelle koexistieren. Demzufolge muß streng geschieden werden zwischen der strukturellen Lerngeschichte, wie sie sich im Wandel der Motive und Konzepte ausdrückt, und der individuellen Lerngeschichte bzw. dem individuellen Wissen.

Unter anderem Aspekt ist die Geschichte der Konzeptionen von Wirklichkeitsbereichen (zumindest wenn es dabei um so elementare Bereiche wie "Krankheit", "Kindheit", "Tod" etc. geht) ein Teil der Sozialgeschichte: Zum einen sind konzeptuelle Modelle wesentlich Produkte gesellschaftlicher und kultureller Praxis bzw. Teil dieser Praxis, in der sie als "Deutungsmuster" auf Handeln, Meinen, auf Erfahrung, Leid, Utopien und anderes mehr angewendet werden (können). Zum anderen stellt sich in ihnen die Wirklichkeit selbst dar, denn die Modelle sagen zugleich, was "wirklich" ist, "Psychische Krankheit" ist ein

zutiefst kulturelles und historisches Phänomen [16] - und ohne die Konzeption der Krankheit gäbe es sie selbst nicht als Krankheit. Die Konzeption der Krankheit ist eine gesellschaftliche Tatsache, ein "fait social", das über die Sprache hinaus die Gliederung der Erfahrungswelt und die Struktur und den Gehalt individueller Erfahrung bestimmt und ermöglicht. Die Geschichte von Konzeptionen ist die Geschichte sich wandelnder Erfahrungs- und Wissenshorizonte.

Vor diesem Hintergrund verstehen sich sowohl das pädagogische wie das semiotische Interesse, das den folgenden Untersuchungen zugrundelag. In der Beschreibung und Analyse der Geschichten, in denen die Konzeptionen des Wirklichkeitsbereichs in Rede verwirklicht und ausgedrückt werden, finden sich Spuren jener Muster, mit denen und nach denen auch Adressaten ihre Wirklichkeit organisieren können, mit denen sie Daten in einen sinnvollen Zusammenhang bringen können, die die individuelle Angst, Hoffnung, die Vorstellung von "Normalität", von Schuld und Mitleid auf eine- erzähl- und verstehbare Form bringen. Die Existenz und das Funktionieren konzeptioneller Muster und Modelle ist eine gesellschaftliche Voraussetzung dafür, dass man überhaupt Erfahrungen machen kann, heißt das: "Eine 'Bekehrung' kann nur erfahren, wer eine Sprache, in der biblische Bilder das Alltagsverstehen organisieren, gelernt hat; 'blond und blauäugig' ist nur derjenige, um den herum diese Vokabeln zu sinnstiftenden und damit wirklichkeitskonstituierenden Symbolen geworden sind. Wie die Sprache und die in ihr erzählten Geschichten eine Wirklichkeit arrangieren, so wird diese erfahrbar und darstellbar" (Henningsen 1981: 109).

### Anmerkungen

[1] Den Hinweis auf Mönkemöllers Untersuchung verdanke ich Uwe Zirkel. - Die Beschreibung Mönkemöllers knüpft noch eng an Darstellungen des 19. Jahrhunderts an; so zitiert Castel (1979: 167) Esquirols Bericht über die Lage der Geisteskranken aus dem Jahre 1818; darin heißt es: "Ich sah sie nackt, mit Lumpen bedeckt, nur noch Stroh habend, um sich gegen die Kälte und Feuchtigkeit der Witterung zu schützen [...] Ich sah sie wahrhaften Kerkermeistern überlassen, und ihrer brutalen Wachsamkeit übergeben. Ich sah sie in engen, schmutzigen, feuchten Buchten, die ohne Licht und ohne Luft waren, angeketet...". Auch derartige Beschreibungen stehen in Traditionen, deren Untersuchung aber noch aussteht.

[2] Auch motivgeschichtliche Untersuchungen aus der Literaturwissenschaft oder Untersuchungen zu verschiedenen Topoi haben sich bislang kaum theoretisch mit den semiotischen und pädagogischen Problemen befaßt, die sich aus der komplexen Semantik von Motiven und Topoi ergeben. Von größerem Interesse sind dafür einige Untersuchungen aus der strukturalen Geschichtsschreibung, die dem Wandel der Konzeptionen (und damit mittelbar: der Semantik der Begriffe des jeweiligen Feldes) gewidmet waren; vgl. dazu z.B. Foucault (1969; 1973); Ariès (1975); Castel (1979). In der Sprachwissenschaft ist das Problem bislang wenig thematisiert und meist als "Konnotation" fortgewiesen worden.

[3] Wie konsistent dieser Zugriff ist, zeigt sich an der "Kolonialisierung" des "Narren" unter die neue Theorie: "... alle Geschichten der Psychiatrie bis auf den heutigen Tag haben im 'Narren' des Mittelalters und der Renaissance den im engen Netz religiöser und magischer Bedeutungen gefangenen verkannten Kranken darstellen wollen. Es habe erst die Objektivität eines klaren und schließlich wissenschaftlichen medizinischen Blicks kommen müssen, damit die Schädigungen der Natur dort hätten entdeckt werden können, wo man bisher nur übernatürliche Perversionen gesehen habe. Diese Auslegung beruht auf einem Irrtum: dass nämlich die 'Narren' als Besessene betrachtet worden wären; auf einem falschen Vorurteil: dass die als Besessene Bezeichneten Geistesranke gewesen wären; und schließlich auf einer falschen Schlußfolgerung: es wird gefolgert, dass, wenn die Besessenen in Wahrheit Wahnsinnige waren, die Wahnsinnigen auch wirklich wie Besessene behandelt wurden. In Wirklichkeit fällt das komplexe Problem der Besessenheit nicht unmittelbar unter eine Geschichte des Wahnsinns, sondern unter die Geschichte der religiösen Ideen" (Foucault 1968: 99). Diese Beobachtung zeigt, dass auch die Geschichte wissenschaftlicher Theorien nicht auf die Phänomene der äußeren Realität gerichtet sein kann, sondern auf die Interpretation dieser Phänomene.

[4] Der Begriff "kulturelle Einheit" ist entlehnt von Eco (1972: 74ff); Eco schreibt in Anlehnung an eine Definition von David M. Schneider, dass eine kulturelle Einheit jeder Gegenstand sei "that is culturally defined and distinguished as an entity. It may be a person, place, thing, feeling, state of affairs, sense of foreboding, fantasy, hallucination, hope, or idea" (75); diese Einheiten seien als semantische Einheiten zu analysieren (ebd.). Vgl. darüber hinaus auch Eco (1977: 66ff). Exemplarische Analysen fehlen allerdings auch bei Eco. Das Problem, das sich der Anwendung semantischer Analyse auf kulturelle Einheiten stellt, ist bis heute ungelöst. Die wenigen Versuche dazu richteten sich meist auf formale semantische Teilsysteme wie Verwandtschaftsbeziehungen und ähnliches. - Im Kontext dieser Untersuchungen werden "kulturelle Einheiten" als "Paratexte" gefaßt, so dass die Analyse kultureller Einheiten mit den Mitteln der Textsemantik geschehen kann. Das ist nicht sehr originell; vgl. dazu z.B. die Rahmenbestimmung der textsemantischen Analyse bei Bordwell/Thompson (1979: 35): "What is the nature of these meanings? Since films are human artefacts, meaning is a social phenomenon. The meanings in a film are ultimately ideological; that is, they spring from Systems of

culturally specific beliefs about the world. Religious beliefs, political opinions, conceptions of race or sex or social class, even our most unconsciously held, deep-seated notions of life - all these constitute our ideological frame of reference. Although we live as if our beliefs were the only true and real explanations of how the world is, we need only compare our own ideology with that of another group or culture or historical period to see how historically and socially shaped those views are" (Hervorhebungen im Original). Exemplarische Analysen fehlen allerdings auch hier.

[5] Vgl. zusammenfassend dazu Stumme (1975: 17-18) Angesichts des Sammelberichts von Stumme kann hier auf eine ins einzelne gehende Darstellung der Vorurteilshebungen zum Gegenstand verzichtet werden.

[6] Das textwissenschaftliche Programm, das dieser These zugrunde liegt, analysiert Erzähltexte wie folgt: "Das eine Element der Analyse von Erzähltexten ist die Handlung und die mit der Handlung zusammenhängenden Planstrukturen. Das andere Element sind die von uns sogenannten Exponentensysteme, die soziokulturelle Systeme aller Art, insbesondere attributive Rollensysteme, Statussysteme usw. und Normensysteme umfassen, aber auch den Bereich der echten Individuen. Beide Elemente sind in der realisierten Erzählung verschmolzen, und zwar so, dass sie in einer Wechselbeziehung stehen: das eine reduziert die Möglichkeiten des anderen" (Wulff 1982: 5). In diesem Kontext wird "Paratext" aufgefaßt als ein "Globalplan", der die konzeptuelle Struktur einer Handlungskette beschreibt und eine "abstrakte Geschichte" ist: "Die abstrakte Geschichte kann - weil sie von allen [...] akzidentellen Gegebenheiten abstrahiert - darum als die Makrostruktur einer beliebig großen Zahl von Versionen angesehen werden" (ebd., 7); vgl. dazu auch Elling/Möller/Wulff (1981: 291-295). Die Texttheorie hat dann den folgenden Aufbau: "(1) Plan-Strukturen und Wissen über Exponentensysteme sowie die Struktur von Exponentensystemen sind Teile des allgemeinen kulturellen Wissens bzw. gehören zum kulturellen System. Dazu zählen vor allem die Konzepte einzelner komplexer Handlungen, die für das Erzählen wichtig sind (weil sie Kerne von textkonstitutiven Propositionsgefügen darstellen). [...] Ihre Explikation führt zu elementaren diagrammatischen Konzepten, die als 'Mikrogeschichten' aufgefaßt werden können. [...] (2) Plots sind die kanonische Form von Geschichten. Sie sind polyperspektivisch, enthalten eine Chronik und können mit verschiedenem Abstraktionsgrad gefaßt werden. [...] (3) Diskursive Strukturen sind Techniken der Formulierung. Sie sind zum Teil medienpezifisch, zum Teil medienunspezifisch. Sie dienen dazu, Plots in Textindividuen umzuformen (Adressatenbezüge einzukalkulieren, Lernprozesse vorzuprogrammieren usw.). (\*) Textindividuen sind realisierte Texte in jeweiligen Medien" (Wulff 1982: 5-6). - Die Probleme, die sich einer Beschreibung der konzeptuellen Modelle der psychischen Krankheit und der Psychiatrie stellen, wie sie in den Textindividuen des Korpus ausgefaltet sind, liegen auf der Hand, wenn man den Stand der Texttheorie berücksichtigt: Bislang sind die Darstellungsverfahren der Erzähltextforschung noch wenig ausgereift; die Analyse und Repräsentation von Planstrukturen steckt in den Anfängen, die formale Darstel-

lung von Plots ist bislang nur mit propositionalen Methoden möglich (die gerade die konsistente Vernetzung zum Text-Ganzen ausblenden); diskursive Strukturen sind bislang, von der Rhetorik abgesehen, kaum Gegenstand der Forschung gewesen. Aus dieser Lage verbietet es sich, formale und texttheoretische Repräsentationen anzuwenden. Es steht aber außer Zweifel, dass die in Bezug genommenen Wissensbestände formaler Natur sind. Die im folgenden gewählte Darstellungsweise ist darum exemplarisch (ein Exempel ist eine Art empirischen Prototyps und enthält oder repräsentiert eine "Klasse" von Fällen). Ein anderes Problem betrifft den Status der jeweiligen Modelle in jeweiligen Texten: Einige Konzeptualisierungen sind als textregierende (oder teiltextragierende - in subordinierten, aber abgeschlossenen Geschichten) aufzufassen, einige sind situationspezifisch, einige handlungsspezifisch. Dementsprechend müssen die Beschreibungsweisen variieren. Unter diesem Zugriff treten ästhetische Aspekte und Wertungsprobleme in den Hintergrund und spielen für die konzeptuelle Analyse keine große Rolle - es sei denn, dass ästhetische Eigenschaften oder Strukturen des Textes für die Konzeptbildung funktional gemacht werden. Auch die Erzählverfahren werden nur dann extensiver darzustellen sein, wenn sie für die Ausfaltung der konzeptuellen Modelle eine relevante Rolle spielen. Medienspezifische Aspekte der Darstellung psychischer Krankheit sind in diesem Kontext nur insofern von Interesse, als sie hinsichtlich der konzeptuellen Konsequenzen dargestellt werden. Es geht hier nicht um die spezifischen Möglichkeiten des Films, "Wahnsinn" abzubilden oder zu inszenieren, sondern um den Zusammenhang spezifischer medialer Repräsentationsformen und -möglichkeiten mit spezifischen Konzeptualisierungen. Ikonographische Konventionen werden nur dann in den Blick genommen, wenn sie narrative Funktionen erfüllen. - Mit ähnlichen Darstellungsverfahren arbeitet auch die Genre-Analyse; vgl. dazu z.B. Shadoyan (1979: ix), der Film-Genres definiert durch "repetitive iconographical, situational, and narrative elements". Trotz dieser Ähnlichkeiten soll hier kein Genre des "Psychiatrie-Films" behauptet werden. Von einem Genre zu sprechen, hat nur dann Sinn, wenn es auch ein Bewußtsein des Genres gibt.

[7] Die Standardvorstellung: Ein Stereotyp ist eine Menge von Prädikationen. Eine typische Formulierung: "Ein Stereotyp ist der verbale Ausdruck einer auf soziale Gruppen oder einzelne Personen gerichteten Überzeugung. Es hat die logische Form eines Urteils, das in ungerechtfertigt vereinfachender und generalisierender Weise, mit emotional-wertender Tendenz, einer Klasse von Personen bestimmte Eigenschaften oder Verhaltensweisen zu- oder abspricht. Linguistisch ist es als Satz beschreibbar" (Quasthoff 1973: 28; Hervorhebungen HJW). Demzufolge müßte eigentlich unterschieden werden zwischen dem "Stereotyp" als einer individuellen Prädikation und der "Stereotypenfamilie" als einem Verband bzw. als einer Menge von individuellen "Stereotypen". Dass mit dieser Darstellungsweise die in Geschichten involvierten Personenkonstellationen, Funktionalisierungen usw. natürlich nicht erfaßt werden können, ist unmittelbar evident. Auch darf der verbalen Ausdrückbarkeit von "Stereotypen" mit einigem Mißtrauen begegnet werden.



[8] "Vom Alltag kann man nicht erzählen. Aber ohne Alltag gäbe es gar nichts zu erzählen. Es ist der Normalzustand, von dem sich das (erzählenswerte, erzählbare) Außergewöhnliche abhebt wie das Besondere vom Allgemeinen (Michel 1975: 3). Vgl. zu den Alltagsfunktionen des Erzählens neben Michel (1975) auch Wulff (1985: 9ff; 1986). "Alltag" wird hier und im folgenden nicht expliziert, sondern in seinem alltagssprachlichen Sinn gefaßt.

[9] Einander widersprechende Stereotypen bilden in der traditionellen Inhalts- und Wirkungsforschung ein großes Problem. Normalerweise werden die "negativen Stereotype" allein in den Massenmedien verortet; so heißt es bei Scheff: "Wenn auch viele Erwachsene die medizinischen Konzeptionen psychischer Erkrankung kennenlernen, werden die traditionellen Klischees dadurch nicht verdrängt; sie bleiben auch weiterhin neben den medizinischen Konzeptionen bestehen, da sie in Massenmedien und in der sozialen Umwelt ständig in Gebrauch sind und somit kontinuierlich gestützt werden" (1973: 56). Die Untersuchungen von Nunnally (1961) waren ein Vergleich der Beurteilungen von psychisch Kranken durch Experten, einer repräsentativen Auswahl aus der Gesamtbevölkerung und dem Erscheinungsbild in den Massenmedien; das Ergebnis zeigte eine maximale Abweichung zwischen Massenmedien und Experten, die Stichprobe aus der Bevölkerung lag dazwischen. Nunnally interpretierte diese Ergebnisse so, dass "das Vorstellungsbild im breiten Publikum das Resultat gegenläufiger Einflüsse (cross-pressure) ist: die Ansichten der Experten, die in den Erziehungskampagnen für psychische Gesundheit und 'seriösen' Programmen der Massenmedien zu Worte kommen, lösen das Publikum von den Klischeebildern, aber seine traditionellen Stereotypen werden durch die häufigeren und eingängigeren (!) Produktionen der Massenmedien wieder bestärkt" (Scheff 1973: 57-58; Hervorhebungen im Original). Nunnallys These: verschiedene und einander widersprechende Informationen werden synthetisiert zu einem "Mittelwert". Entgegen dieser These wird hier die Auffassung vertreten, dass das Wissen über die medizinischen Aspekte psychischer Störung und das stereotypisierte Furcht-Bild des gefährlichen "Irren" zwei verschiedene, anhand unterschiedlicher Kontexte erlernte Konzeptionen sind, zwischen denen je nach Kontext "hin- und hergeschaltet" werden kann. Dieser These folgend, existieren verschiedene Realisierungsbereiche, auf die verschiedene Familien von konzeptuellen Modellen angewendet werden, die voneinander unabhängig sind. Erst in einer Untersuchung nach Nunnallyschem Zuschnitt werden sie synthetisiert; würden in einer Untersuchung die verschiedenen Konzeptionen getrennt untersucht, käme man zu anderen Ergebnissen: nicht nur, dass es verschiedene konzeptuelle Modelle gibt, sondern auch, dass sie kontextsensitiv angewendet werden.

[10] Als exemplarische Analyse kann die Beschreibung des Verbs "beschuldigen" in Elling/Möller/Wulff (1981) angesehen werden.

[11] Dieses Postulat ist inzwischen zu wissenschaftshistorischem Allerweltswissen geworden; vgl. Kuhn (1976) als Gesamtdarstellung. In der Geschichte der Psychiatrie kann an vielen Punkten gezeigt werden, wie Programme

anderer Wissenschaften als Modelle der psychiatrischen Theorie gesetzt wurden: "Wie die organische Medizin hat auch die der Geistesstörungen zunächst versucht, das Wesen der Krankheit in der kohärenten Gruppierung der indizierenden Zeichen zu entziffern. Sie hat eine Symptomatologie zusammengestellt, in der die konstanten oder auch nur häufigen Korrelationen zwischen einem Typus der Krankheit und einer bestimmten krankhaften Äußerung verzeichnet wurden" (Foucault 1968: II). Zur Geschichte der klassifikatorischen Erfassung der Geisteskrankheiten vgl. Foucault (1969: 186ff) und Castel (1979: II5ff).

Zur kulturellen Relativität der Definitionen von "Wahnsinn" vgl. Bastide (1973: bes. 67ff).

Auf die Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen "Schulen" und "Richtungen" in Psychologie, Psychiatrie und Psychoanalyse sei nur allgemein verwiesen; es ist evident, dass hier "Gemeindezugehörigkeit" und "fester Standpunkt" in ähnlicher Weise eine Rolle spielen wie im Alltagsleben.

[12] Der Insel-Topos ist insbesondere unter pädagogischen Gesichtspunkten von großem Interesse; er kann als Prototyp einer Fülle anderer Motive angesehen werden, und seine Beschreibung liefert zahlreiche methodische und theoretische Einsichten, die auf andere Gegenstandsbereiche übertragen werden können; vgl. dazu Brunner (1967); Liebs (1977); Ritz (1983).

[13] Beispiele sind die standardisierten gestisch-mimischen Eigenarten von Kranken, visuelle und/ oder räumliche/architektonische Eigenheiten der psychiatrischen Klinik (die vor allem als bildliche Muster zitiert, benutzt, weiterentwickelt werden können) sowie Konzeptionen von "Rollen" (wie die des Psychiaters oder des Wissenschaftlers als eines potentiell gestörten Individuums) und dergleichen mehr; bildliche und narrative Muster können natürlich in jeder Weise kombiniert werden.

[14] Bewertungen und emotional-affektive Einfärbungen werden nicht weiter berücksichtigt. Dies sind kognitive Schlußfolgerungsprozesse, die mit der Anwendung, Erlernung, Modifikation konzeptueller Modelle (als einer Form von "Inhaltswissen") nur mittelbar zu tun haben.

[15] Zu anderen Themenbereichen liegen einige Untersuchungen vor, die einen ähnlichen methodischen Zugang zum Thema versuchen; vgl. zum Bild des Negers Maynard (1974); zu Homosexuellenbildern vgl. Dyer (1980), Russo (1981); zu Mexikanern und Chicanos vgl. Pettit (1980); zu Phänomenen und Bildern des Alkoholismus vgl. Cook/Lewington (1979); zum "social problem film" vgl. Roffman/Purdy (1981). Stellvertretend für eine ganze Fülle literaturwissenschaftlicher Arbeiten seien Bennholdt-Thomsen/Guzzoni (1979) - zum Problem des "Asozialen" in der Literatur um 1800 -, Ott (1979) - zum Problem des Homosexuellen in der Literatur des 20. Jahrhunderts - und Uther (1981) - zum Problem der "Behinderten" in der Populärkultur - genannt.

[16] Exemplarisch die Untersuchungen Foucaults zur Entstehung des "Wahnsinns" in der Neuzeit; resümierend heißt es: "Dies alles ist nicht die fortschreitende Entdeckung dessen, was der Wahnsinn in der Wahrheit seines

Wesens ist, sondern nur die Ablagerung dessen, was die Geschichte des Okzidents seit dreihundert Jahren aus ihm gemacht hat. Der Wahnsinn ist viel historischer, als man gewöhnlich annimmt, aber auch viel jünger" (1968: 107). Zu den institutionellen Vorbedingungen dieser neuen Konzeptionen vgl. Castel (1979).

## Literatur

Ariès, Philippe (1975) *Geschichte der Kindheit*. München: Hanser (Hanser Anthropologie.).

Austermann, Anton (1974) *Film, Fernsehen, Lernen. Zur Struktur eines medialen Lernfeldes in historischer Perspektive*. Aachen: Bundesarbeitsgemeinschaft der Jugendfilmclubs (AV-Medienpädagogik. Theorie. 2.).

Avallone, Michael (1967) *Die magische Straße*. (Filmroman). München: Heyne.

Bastide, Roger (1973) *Soziologie der Geisteskrankheiten*. Köln: Kiepenheuer & Witsch (Studienbibliothek.).

Bennholdt-Thomsen, Anke / Guzzoni, Alfredo (1979) *Der "Asoziale" in der Literatur um 1800*. Königstein, Ts.: Athenäum.

Bordwell, David / Thompson, Kristin (1979) *Film art: An introduction*. Reading, Mass. <usw>: Addison-Wesley.

Brunner, Horst (1967) *Die poetische Insel. Inseln und Inselvorstellungen in der deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler.

Castel, Robert (1979) *Die psychiatrische Ordnung. Das goldene Zeitalter des Irrenwesens*. Frankfurt: Suhrkamp.

Cawelti, John G. (1975) *The concept of formula in popular literature*. In: *Popular culture. Mirror of American life*. Ed. by David Manning White & John Pendleton. Del Mar, Cal.: Publ., S. 83-89.

Cook, Jim / Lewington, Mike; eds. (1979) *Images of alcoholism*. London: British Film Institute & Alcohol Education Centre.

Dyer, Richard; ed. (1980) *Gays and film*. London: British Film Institute.

Eco, Umberto (1972) *Einführung in die Semiotik*. München: Fink (Universitäts-Taschenbücher. 105.).

Elling, Elmar / Möller, Karl-Dietmar / Wulff, Hans Jürgen (1981) *Propositionsgefüge und Erzähltexte: Semiotische Aspekte der Narrativik*. In: *Semiotik und Massenmedien*. Hrsg. v. Günter Bentele. München: Ölschläger, S. 280-297 (Schriftenreihe der Deutschen Gesellschaft für Publizistik- und Kommunikationswissenschaft. 7.).

Foucault, Michel (1968) *Psychologie und Geisteskrankheit*. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 272.).

— (1969) *Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft*. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39.).

— (1973) *Die Geburt der Klinik. Eine Archäologie des ärztlichen Blicks*. München: Hanser (Hanser Anthropologie.).

Henningsen, Jürgen (1965) *Erziehungswissenschaft leichtgemacht*. Essen: Neue Deutsche Schule.

— *Autobiographie und Erziehungswissenschaft. Fünf Studien*. Essen: Neue Deutsche Schule (Neue Pädagogische Bemühungen. 87.).

Jaeckel, Martin / Wieser, Stefan (1970) *Das Bild des Geisteskranken in der Öffentlichkeit*. Stuttgart: Thieme (Sammlung psychiatrischer und neurologischer Einzeldarstellungen.).

Kuhn, Thomas S. (1976) *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. 2. rev. u. um das Postskriptum v. 1969 erg. Aufl. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 25.).

Kupko, Stephan / Gottschall, Claus (1976) *Psychiatrie im Film*. In: *Psychologie heute* 3,6, S. 13-19.

Liebs, Elke (1977) *Die pädagogische Insel. Studien zur Rezeption des "Robinson Crusoe" in deutschen Jugendbearbeitungen*. Stuttgart: Metzler (Studien zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 13.).

Maynard, Richard A.; ed. (1974) *The black man on film. Racial Stereotyping*. Rochelle Park, N.J.: Hayden (Hayden Film Attitudes and Issues Series.).

Michel, Karl Markus (1975) *Unser Alltag: Nachruf zu Lebzeiten*. In: *Kursbuch* 41, S. 1-40.

Mönkemöller, Otto (1912) *Narren und Toren in Satire, Sprichwort und Humor*. 2. Aufl. Halle a.d.S.: Carl Marhold Verlagsbuchhandlung.

Nunnally, Jum C., Jr. (1961) *Populär conceptions of mental health. Their development and change*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

Ott, Volker (1979) *Homotropie und die Figur des Homotropen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Bern/Cirencester: Peter Lang (Europäische Hochschulschriften. Reihe 1. Deutsche Literatur und Germanistik. 324.).

Pettit, Arthur G. (1980) *Images of the Mexican American in fiction and film*. College Station, Tex.: Texas A&M University Press.

Quasthoff, Uta (1973) *Soziales Vorurteil und Kommunikation. Eine sprachwissenschaftliche Analyse des Stereotyps*. Frankfurt: Athenäum-Fischer-Taschenbuchvlg. (Fischer Athenäum Taschenbücher. 2025.).

Ritz, Heinz (1983) Die Sehnsucht nach der Südsee. Bericht über einen europäischen Mythos. Göttingen: Muri-verlag.

Roffman, Peter / Purdy, Jim (1981) The Hollywood social problem film. Madness, despair, and politics from the depression to the fifties. Bloomington, Ind.: Indiana University Press.

Rosin, Ulrich / Wessels, Carl-Heinrich (1974) "Der Exorzist". 1. Sozialpsychologische, psychodynamische und psychohygienische Erwägungen. In: Zeitschrift für Parapsychologie und Grenzgebiete der Psychologie 16, S. 192-213.

Russo, Vito (1981) The celluloid closet. Homosexuality in the movies. New York <usw.>: Harper & Row.

Scheff, Thomas S. (1973) Das Etikett "Geisteskrankheit". Soziale Interaktion und psychische Störung. Frankfurt: S. Fischer (Conditio Humana.).

Shadoian, Jack (1979) Dreams and dead ends. American gangster/crime films. Cambridge, Mass./London: The MIT Press.

Stumme, Wolfgang (1975) Psychische Erkrankungen - im Urteil der Bevölkerung. Eine Kritik der Vorurteilsforschung. München / Berlin / Wien: Urban & Schwarzenberg (Fortschritte der Sozialpsychiatrie. 1.).

Uther, Hans-Jörg (1981) Behinderte in populären Erzählungen. Studien zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Berlin/New York: de Gruyter (Fabula Supplement-Serie. B. Untersuchungen. 5.).

Wertow, Dziga <= Dziga Vertov> (1967) Aus den Tagebüchern. Wien: österreichisches Filmmuseum.

Wulff, Hans Jürgen (1982) Aspekte der filmischen Textverarbeitung. Narrativik, Paratextualität, Transponierung. Münster: Münsteraner Arbeitskreis für Semiotik (Projekt-Nr. 8203-1.).

— (1985) Die Erzählung der Gewalt. Untersuchungen zu den Konventionen der Darstellung gewalttätiger Interaktion. Münster: MAkS Publikationen (Studien zur Populärkultur. 1.).