

Hans J. Wulff

Psychiatrie im Film

2. Die Kranken I: Schizophrenien und Psychosen

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. 25-50 [= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.]).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-4-2>.

Dr. Jekyll und seine Mr. Hydes oder Doppelgänger, Vorbilder und andere Schizophrenien

Doppelpersonen
Die gefährdete Identität
Halluzinationen
Die andere Identität

Experimentelle Psychosen

DR. JEKYLL UND SEINE MR. HYDES ODER DOPPELGÄNGER, VORBILDER UND ANDERE SCHIZOPHRENIEN

Die wissenschaftlichen Beschreibungen der Geisteskrankheit(en) und die volkstümlichen Konzeptionen des Irrsinns sind zwei verschiedene Dinge. Wenn gleich es selbstverständlich ist, dass im Verlauf des zwanzigsten Jahrhunderts eine Fülle von Wissen aus dem Bereich der wissenschaftlichen Beschäftigung mit den Krankheiten der menschlichen Seele populärisiert und Allgemeingut geworden ist, so ist dies doch begleitet von zwei problematischen und oft deformierenden Aspekten: Zum einen bedeutet die Popularisierung meist auch eine Vulgarisierung und Trivialisierung. Dafür finden sich gerade in der volkstümlich gewordenen Freudianischen Psychologie zahlreiche Beispiele. Zum anderen ist es oft nötig, Theoreme der Psychologie in Form von Beispielen und/oder aussagekräftigen Bildern und Metaphern zu fassen, um die Lernbarkeit des jeweiligen Theorems zu erhöhen oder erst herzustellen. Dazu bieten sich literarische Verfahren und künstlerische Stoffe an: Im Erzählen von Geschichten, die ein theoretisches Substrat illustrieren, wird das Gedanklich-Begriffliche sichtbar, faßbar, begreifbar, lernbar. In der Umkehrung gilt gleiches: Hat man ein theoretisches Interesse und eine Konzeption, so findet man immer in künstlerischen Stoffen (im Film wie in der Literatur) Beispielmateriale. Beides ergänzt und fördert sich wechselseitig: Neue Wissenschaften werden in neue Erzählungen hineingespiegelt, die Erfah-

rungen, die sich als Erzählung niedergelegt haben, finden ihre Erklärung in einer theoretischen Beschäftigung mit dem gleichen Gegenstand.

Doppelpersonen

Dennoch bleibt natürlich oft ein Mißverhältnis zwischen Wissenschaft und Literatur bestehen. Besonders deutlich wird dies an Vorstellungen über "Schizophrenie", wie sie sich in der Literatur und im Film finden. Im feineren Stil ist hier von den "zwei Seelen, ach, in meiner Brust" die Rede. Stärker ist das Motiv der gespaltenen Persönlichkeit aber ausgeprägt am Beispiel von Doppelpersonen vom Schläge des Dr. Jekyll und seines heimlichen Begleiters Mr. Hyde. Die Metapher von der gespaltenen Persönlichkeit ist in dieser materialisierten Form am greifbarsten, am deutlichsten und zugleich natürlich am visuellsten (was für die filmische Realisierung von Bedeutung ist).

Tatsächlich haben sich die Filmemacher schon sehr früh an die Verfilmung des 1886 erschienenen Romans "The Strange Case of Dr. Jekyll" von Robert Louis Stevenson herangemacht. Erste Verfilmungen stammen aus dem Jahre 1908, und bis heute ist der Stoff immer wieder Gegenstand mehr oder weniger realistischer Verfilmungen gewesen. Unsere Titelliste umfaßt immerhin mehr als fünfzehn verschiedene Versionen und Varianten. - Die Geschichte in Kurzform: Ein Arzt experimentiert mit persönlichkeitsverändernden Drogen. Er erprobt seine Entwicklungen im Selbstversuch. Eines seiner Medikamente hat schlagende Wirkung: Tagsüber geht der Forscher weiterhin seinem Beruf als Arzt und Pharmazeut nach, nachts verwandelt er sich in den zügellosen Mr. Hyde, ein aus der eigenen Seele herausgelöstes oder -projiziertes Ungeheuer. Mr. Hyde gewinnt immer mehr die Oberhand über Dr. Jekyll, - So weit die Grundkonstellation. Sie ist in vielen Analysen als

eine Metapher auf die Persönlichkeitskonstruktion des bürgerlich-puritanischen Bewußtseins interpretiert worden. Der Horrorfilm über die Doppelperson beschäftigt sich demzufolge ganz unmittelbar mit der Überwindung des Herrschaftsanspruchs der Gesellschaft auf das eigene Triebleben. "Die schizophrene Kollision zwischen Jekyll und Hyde ist die zwischen dem Puritaner und seinem überlästigen Triebleben. (...) In der Fassung von 1931 (DR. JEKYLL AND MR. HYDE, Rouben Mamoulian) drängt der Held seine Verlobte auf rasche Heirat - 'ich kann ohne dich nicht leben' -, sichtlich eine euphemistische Formulierung. Der Brautvater besteht darauf, dass seine Tochter den Heiratstermin um einige Monate hinausschiebt. Den Bräutigam treibt diese Schikane zur Verzweiflung, aber bei Gelegenheit zeigt er sich unfähig, auf ein Mädchen niederen Standes auszuweichen. Erst die Droge emanzipiert ihn vom Puritanismus: er verwandelt sich zum hemmungslosen Affenmenschen. Ein Skandal nötigt ihn, auf die noble Braut zu verzichten. Doch anlässlich seiner letzten Unterredung mit ihr überwältigt ihn auf einmal sein triebhaftes, 'affenmenschliches' Wesen: Mr. Hyde holt sich mit Gewalt, was der pater familias dem Dr. Jekyll und dieser sich selbst so lange verweigert hatte" (Geyrhofer 1972: 57). Dennoch wird natürlich die bürgerliche Wirklichkeit wieder hergestellt: In einem letzten Aufbäumen des Dr. Jekyll gegen den übermächtigen Mr. Hyde (beide dargestellt von Fredric March) tötet sich Dr. Jekyll, Mr. Hyde wird die Welt nicht weiter unsicher machen können, die Unschuld der Bürgertöchter bleibt unbehelligt.

Der Motivkreis, der um den Jekyll/Hyde-Topos gruppiert ist, umfaßt mehrere heterogene Einzelmotive:

(A) Eine Person zerfällt in zwei komplementäre Subpersonen. Diese beiden sind körperlich, verhaltensmäßig und von ihrer Selbstwahrnehmung her selbständige Figuren, auch wenn sie im Film meistens von ein und demselben Schauspieler verkörpert werden. Sie hängen durch den Prozeß der "Transfiguration" zusammen. Meist als Grundmotiv: Das Un- oder Unterbewußtsein drängt in einer Materialisierung als neue Person nach außen; diese kann ausleben, was der originäre Träger der Persönlichkeit nicht ausleben konnte oder durfte. Neben den Jekyll/Hyde-Geschichten gehören auch die Werwolf-Erzählungen, die Geschichten von Katzenmenschen und ähnliches hierher. - Dieser Motivkreis ist außer-

ordentlich häufig nachzuweisen. Der Grund dafür ist sicherlich, dass man hier die gespaltene Persönlichkeit "sehen" kann. Der Film kann die Spaltung ganz direkt ins Bild setzen, seine Kraft, synthetische Realitäten zu schaffen, ist dazu groß genug. Die Transfiguration, die geheimnisvoll-gewalttätige Wandlung des "normalen" Menschen in ein (oft) "tierisches" Wesen ist darum auch meist ein Höhepunkt des Films. Was im Alltag nicht möglich ist - hier kann es besichtigt werden. Die Anforderungen an Tricktechnik und Montage - nicht zu reden von denen, die an die Darsteller gestellt werden - sind hoch. Gelingt der Trick, ist die Szene natürlich spektakulär.

(B) Wesentlich seltener ein zweiter Typ: Eine Person zerfällt wieder in zwei komplementäre Subpersonen. Die eine verkleidet sich oder maskiert sich als die andere. Der prototypische Film aus dieser Gruppe ist Alfred Hitchcocks PSYCHO (USA 1960). Die Maskierung ist eine "realistischere" Form der Transfiguration. Unter besonderen Umständen zeitweilig ein anderer sein - das wird durch die Maske sichtbar und deutlich angezeigt (und wird im Karnevalsalltag ja auch in harmloser Form praktiziert). - Variationen dieses Grundmotivs sind z.B. DRESSED TO KILL (USA 1980, Brian de Palma), in dem ein Psychiater (Michael Caine) in weiblicher Verkleidung die Patientinnen umbringt, die den männlichen Part der Person animieren. Ebenfalls von Brian de Palma ist SISTERS (USA 1972) - überhaupt scheint dieser Stoff von Hitchcock-Bewunderern wiederaufgegriffen worden zu sein: Der Film handelt von einem weiblichen siamesischen Zwilling (Margot Kidder), der sich gegenüber Liebhabern mit der eifersüchtigen toten Schwester identifiziert und zwei Morde verübt. In diesem Film fehlt allerdings nicht nur der Geschlechtsrollenwechsel der beiden involvierten Teilpersonen, sondern auch die Maskierung. - Am Rande sei hier verwiesen auf die phantastischen Geschichten, in denen eine Person der "Träger" einer anderen, geistigen Größe ist. In THE GORGON (Großbritannien 1964, Terence Fisher) z. B. verwandelt sich ein Mädchen bei Mondschein in Medusa. Zu diesem Motivkomplex zählen auch die Besessenheits- und Exorzismusgeschichten im Stile von THE EXORCIST (USA 1974, William Friedkin; vgl. dazu Everson 1980: 247-256).

(C) Interessanter ist der dritte Typ. Eine Person zerfällt wiederum in zwei komplementäre Subpersonen. Der Unterschied und die Komplementarität der beiden wird durch veränderte Verhaltensweisen und

durch den veränderten Modus des Verhaltens ausgedrückt, den die Person als die eine oder die andere Komplementfigur hat. *THE THREE FACES OF EVE* (USA 1957, Nunnally Johnson) ist ein prototypischer Film aus dieser Gruppe: Vorweg erläutert ein Journalist die "wahre Geschichte", die sich zwischen 1951 und 1955 zutrug und die ärztliche Fachwelt deshalb in Aufregung versetzt hatte, weil die Persönlichkeit der erkrankten jungen Frau gleich in drei Subpersonen zerfiel, die sich abwechselnd in Aktion setzten, bis sich endlich die zuletzt manifestierte, die "dritte" Figur, als Träger des "echten Persönlichkeitskernes" erwies. Der Film, in ziemlich getreuer Nachbildung der Krankengeschichte, zeigt in der Ausgangssituation eine ziemlich anspruchslose, niedergedrückte junge Frau, Eve (Joanne Woodward), die zeitweilig von heftigen Kopfschmerzen erfaßt wird und dann, ohne es zu wissen, unverständliche Dinge tut, die sie vorher nie getan hätte: Sie kauft teuerste Abendgarderoben, oder sie versucht, die kleine Tochter zu erwürgen. Sie begibt sich freiwillig in die psychiatrische Klinik. Ihr Mann (David Wayne) erfährt, woran sie leidet; er kann dies nicht ertragen und läßt sich scheiden. Die Persönlichkeitsspaltung Eves bleibt bestehen und vertieft sich im Lauf der Jahre noch; neben der unscheinbaren Hausfrau tobt sich ein höchst leichtfertiges Wesen in Tanzbars, doch auch den Ärzten gegenüber, fast bis zum Letzten aus. Die Ärzte versuchen alles mögliche, Analyse, Hypnose, Medikation - vergeblich. Die beiden Subpersonen Eves kennen sich, kontrollieren sich und beeinflussen sich zunehmend gegenseitig. Dann aber tritt eine dritte Verkörperung Eves auf, eine sympathische junge Frau ohne Gedächtnis. Gerade um dies aber geht es den Ärzten, die vermuten, ein verschüttetes Kindheitserlebnis habe die Persönlichkeitsspaltung verursacht. In einer schmerzvollen Sitzung, während derer der Arzt (Lee J. Cobb) die Kranke wechselweise in ihren drei Verkörperungen anspricht, zwingt er die Erinnerung hervor (deren Kern übrigens darin besteht, dass das Kind einst gezwungen wurde, die tote Großmutter zu küssen). Indem die Kranke dies in ihrer dritten Person erzählt, bleibt sie im Erzählen und Erinnern bestehen: Die beiden anderen Subpersonen sinken ab, werden gelöscht. Eve ist frei, sie heiratet einen jungen Mann, den sie als "dritte" Person vorher schon liebte.

THE THREE FACES OF EVE ist einer der wenigen Filme, die sich mit psychoanalytischem Ausgangspunkt dem Motiv der Persönlichkeitsspaltung annähern. Häufiger sind, auch in dieser Motivgruppe,

Neuanwendungen des Jekyll/Hyde-Prinzips, wenn auch mit moralisierend-melodramatischer Zielrichtung: Hans Albers spielte z. B. in *VOM TEUFEL GEJAGT* (BRD 1950, Viktor Tourjansky) einen Nervenarzt, der ein Serum erfunden hat, das Geisteskrankheiten heilen soll. Bei der Anwendung des Mittels aber wird der Wille und das Bewußtsein des Geimpften für eine Zeitlang völlig ausgeschaltet, so dass unterbewußte Triebkräfte unkontrolliert zur Oberfläche drängen können. Der von Albers gespielte Arzt wird durch Versuche am eigenen Körper zum Straßenräuber und Mörder. Schließlich bringt er sich selbst um und nimmt das Geheimnis seiner Erfindung mit in den Tod.

Die gefährdete Identität

All dies sind aber vulgäre und literarische Fassungen dessen, was im umgangssprachlichen Sinne unter "Schizophrenie" zu verstehen ist: Eine Person hat nicht eine, sondern zwei Identitäten. Dies kann durch alles mögliche hervorgerufen werden; wichtig ist dabei aber, dass beide Subpersonen jeweils wieder "ganze" Personen sind; jeder der Subpersonen kommt ihre eigene Identität zu. Diese populäre Vorstellung der Schizophrenie hängt an der Konzeption von "Identität". Sie nähert sich dem Schizophrenen von außen an und beläßt die Alltagswelt, wie sie ist. Auch dann, wenn der "innere Mr. Hyde" zur Außenwelt gelangt, materialisiert sich in ihm das "Tierische" im Menschen, das Triebleben, das wiederum eine selbständige Größe ist und unabhängig von der jeweiligen Lebenswelt existiert.

"Schizophrenie" ist die verbreitetste und ungeklärteste aller Geisteskrankheiten. Ausreichend abgesicherte Hypothesen über Entstehung und Verlauf, Heilungsmöglichkeiten usw. fehlen bis heute weitestgehend. Es ist unklar, ob "Schizophrenie" eine Krankheit des Individuums oder seiner sozialen Sphäre ist. (Bei gestörten Patienten waren tatsächlich oft deren Familien störend.) Die schizophrene Krankheit scheint grundlegende Fähigkeiten und Fertigkeiten des Kranken zu beeinflussen, seine Wahrnehmung, sein Zeitgefühl, sein Rollenverständnis usw. Weil es der Film immer mit der Abbildung von Interaktionen, Kommunikationen, sozialen Beziehungen usw. zu tun hat, werden wir im folgenden aufzeigen, wie in filmischen Darstellungen schizophrener Fälle oder Entwicklungen grundlegende Störungen visualisiert und erzählt werden.

Schizophrene Situationen entstehen in der Interaktion von lebensweltlichen Situationen und individuellen Gegebenheiten: als eine Reibung von innen nach außen, eine Inkongruenz von Person und "den anderen", als ein unlösbares Problem dessen, was die (intersubjektiv) geltende Wirklichkeit sei. Kurz: als ein Problem des Zustandekommens, der Erhaltung und des Wandels persönlicher Identität. Identität in diesem Verständnis ist eine elementare soziale Kategorie, sie kann nur entstehen, wenn neben dem Ich, das eine Identität haben soll, ein Du existiert, das ihm diese rückversichert. Das Ich ohne das Du wäre sinnlos (schon in der Sprache!). Soziale Identität und soziale Wirklichkeit entstehen im Handeln der Beteiligten: Risiken und Kosten müssen ausgerechnet, Diskoordinationen mit anderen aufgelöst, Zielvorstellungen müssen entworfen und korrigiert werden; die Rollen, die einem zugewiesen werden, muß man akzeptieren oder um neue kämpfen; man muß sich behaupten; man muß Herrschaft ausüben; man muß sich wehren, wenn andere Herrschaft ausüben wollen; man muß dafür sorgen, dass man etwas hat, was "Lust" bereitet. Es ist eben ein dauernder Prozeß von Problemen und Problemlösungen, die zur Erhaltung der Wirklichkeit unseres Lebens dienen.

Identität kann darum nie ganz stabil sein, sie ist immer gefährdet. Wenn sie in einem Gleichgewichtszustand ist, ist sie nur für den Augenblick ausgepegelt: neue Ereignisse können ihn wieder stören. Die Identitätskrise ist jederzeit möglich, wenn nur die Bedingungen für die Störungen der Identität stimmen. Solche Voraussetzungen sind vielfältiger Art (und für alle gibt es im Film Belege): körperliche Gebrechen oder Verstümmelung, Veränderungen im sozialen Umfeld; Veränderungen im ökonomischen Bereich usw. Die Störungen können alle Aspekte und Dimensionen dessen, was unter "Identität" zusammengefaßt wird, betreffen: Die Stabilität der Grenze zwischen Ich und Du kann genauso betroffen sein wie die Unterscheidungsfähigkeit zwischen Vergangenen und Gegenwärtigem oder das Differenzieren können zwischen Realität und Halluzination.

REBECCA (USA 1940, Alfred Hitchcock) ist ein Beispiel, wie jemand in einer neuen Umgebung, die mit sehr rigiden Rollenerwartungen und -forderungen aufwartet, bis an den Rand des Selbstmordes getrieben werden kann. Die bezeichnenderweise namenlose Heldin des Films (gespielt von Joan Fontaine) lernt an der Riviera Max de Winter (Laurence

Olivier) kennen. Sie verlieben sich ineinander - trotz des Standesunterschiedes - und heiraten schließlich. Max ist Witwer, seine Frau Rebecca kam bei einem Segelunfall ums Leben. Als Max und seine neue Frau auf sein Schloß Manderley kommen, wird Joan Fontaine mit dem Status ihres Mannes und den daraus für sie abgeleiteten Erwartungen der anderen konfrontiert, denen sie auf Dauer nicht gewachsen ist. Verschärfend tritt hinzu, dass sie gemessen wird an der Allgegenwart der toten Rebecca: Das ganze Schloß ist voller Insignien und Spuren Rebeccas, auf Servietten und Briefpapier stehen ihre Initialen, die düster-geheimnisvolle Mrs. Danvers (Judith Anderson), Rebeccas Vertraute und Dienerin, führt immer noch den Haushalt, der Westflügel des Schlosses, in dem Rebecca gewohnt hatte, ist "tabu", in ihm wird alles so erhalten wie zu Lebzeiten der schönen Frau. Joan Fontaine ist das genaue Gegenbild der Toten - schüchtern und nicht souverän, nervös, sparsam, freundlich. Sie stößt insbesondere beim Personal auf Ablehnung, sie wird als die "neue Mrs. de Winter" nicht akzeptiert - da sie die Rollenerwartungen nicht erfüllt. Der Herrschaftsanspruch der Toten auf das Haus, die Einrichtung und die Diener gilt scheinbar ungebrochen. Auch Max läßt dies zu (wie sich später herausstellt, ist er die eigentlich treibende Kraft, die die Erinnerung an Rebecca wachhält; im Glauben, sie getötet zu haben, ist er in einem Schuldkomplex befangen; auch die neue Ehe war er nur eingegangen, um dem verborgenen Machtanspruch zu entkommen, den Rebecca auch nach ihrem Tode noch auf ihn hat). Die lebende Mrs. de Winter kann dem scheinbar nichts entgegensetzen. Ihre Unsicherheit geht so weit, dass sie, als das Telefon klingelt und jemand nach "Mrs. de Winter" verlangt, antwortet, Mrs. de Winter sei seit über einem Jahr tot - ein klares Indiz dafür, dass sie sich mit ihrem neuen Namen und mit ihrer neuen Rolle nicht identifiziert. Gleichwohl ist ihr Verhältnis zu ihrer Rolle gebrochen und ambivalent: Auf der einen Seite genießt sie es, als Mrs. de Winter aufzutreten und den Glanz von Reichtum, Adel und Schönheit zu teilen; auf der anderen Seite gerät sie immer wieder in Situationen, in denen sie ihre Souveränität verliert (und sich dann wie ein kleines Mädchen verhält). Auch von der Beziehung zu ihrem Mann hat sie manchmal sichtlich andere Vorstellungen als Max selbst (sie hat Manderley in Kauf genommen, weil sie Max haben wollte): Manchmal gibt sie vor, sie wäre eigentlich lieber mit Max in einer kleinbürgerlichen Idylle; manche seiner Verhaltensweisen verstören sie (und werden zum Schluß des Films als Schuldverhalten

erklärbar); dennoch steht ihre Loyalität zu ihm für sie außer Frage.

Was in dieser Situation stärker wiegt - die Tatsache, dass die neue Mrs. de Winter den Vergleich mit der toten Rebecca nicht aushalten kann, oder der besondere soziale Ort, an dem die Handlung spielt und an dem alles auf eine Disharmonie zwischen Protagonistin und Umfeld hinausläuft -, ist unklar. Deutlich ist aber, dass Mrs. Danvers als Stellvertreterin/Anwältin von Rebecca die Situation weiter dramatisieren und zuspitzen kann - bis die Bedingungen für einen Selbstmord vorliegen.

Man kann also, der Argumentation des Films REBECCA folgend, ein soziales Unwohlsein steuern, indem die entsprechenden Umweltbedingungen dafür hergestellt werden. Die Eingriffe, die dazu nötig sind, betreffen vor allem die intimere soziale Umgebung (die Ehe, die Familie, die Hausgemeinschaft). Will man jemanden verunsichern, muß man dafür sorgen, dass diese Umgebung ihre Fähigkeit verliert, ihren Mitgliedern wechselseitige emotionale Unterstützung zu gewähren. Sie darf für ihre Angehörigen keine stabile Umwelt mehr sein, sie darf als Erziehungsinstitution weder ihrer Sorgeverpflichtung noch ihrer Vermittlungsfunktion Rechnung tragen können. Dann geht die Sicherheit verloren, mit der sich jeder normalerweise in seiner sozialen Umwelt zurechtfinden kann und mit der er darin handelt. Will ich jemanden "verrückt" machen, dann muß ich dafür sorgen, dass die Ereignisse, die Handlungen der anderen, ihre Einstellungen und Ziele, dass alles das für ihn seinen einsehbaren Charakter verliert und geheimnisvoll-gefährlich wird. Wer einer solchen Situation ausgeliefert wird, ist das Opfer der Gegebenheiten. Er kann kaum etwas anderes tun, als die Abfolge der Geschehnisse hinzunehmen oder in Form von ungelenkter Aggression darauf zu antworten. Oder, und dies ist der Weg in psychotische Bereiche, er kann zu deuten und zu rationalisieren versuchen und dabei auf mehr oder weniger magische oder traumatische Deutungsmuster verfallen - die seine Konzeption der Wirklichkeit dann so verändern/deformieren, dass er nicht mehr für "normal" gelten kann.

Vor allem frühe Filme, die in teilweise subtiler Weise beschreiben, wie jemand einen anderen "in den Wahnsinn treibt", geben erst am Schluß des Geschehens eine Lösung des Rätsels vor, die es dem Zuschauer ermöglicht, eine rationale Erklärung der Ge-

schehnisse zu finden. Es geht meist um Geldgier, um Rache und ähnliches: Die Geschichten werden fast immer aus der Perspektive der Opfer erzählt. Darum ist der Zuschauer den Irritationen, denen die Protagonisten (es sind fast immer Frauen) ausgesetzt sind, genauso ausgeliefert.

Am Beispiel: GASLIGHT (USA 1944) von George Cukor ist die Geschichte einer Ehe, in der Gregory Anton (Charles Boyer) seine Frau Paula (Ingrid Bergman) sukzessive immer weiter in Verstörung stürzt - aus Geldgier, wie sich am Schluß herausstellt. Die Ausgangssituation ist klassisch: ein dominanter und souveräner Ehemann, eine romantische und sich unterwerfende Frau. Die Kamera unterstützt dies mit Auf- und Untersichten. Um sein Ziel zu erreichen, verfolgt der Mann einige für unseren Zusammenhang grundlegende Strategien, um die Umgebung seiner Frau instabil zu machen. Die Diener werden gewarnt: "Eure Herrin neigt zu großer Nervosität!" - was im Klartext heißt, dass man immer mit hysterischen Ausbrüchen der Frau rechnen muß. Sie ist nicht vollkommen zurechnungsfähig, in starkem Maße emotional gesteuert, eben "ein bißchen verrückt". Diese Implikationen aus der Warnung können vom Personal umgekehrt als Folie verwendet werden, die über die Verhaltensweisen der jungen Frau gelegt wird. Von dieser Seite trifft sie auf vorbereitete Partner, die ihr - im Falle des Konflikts - immer ihre "Nervosität" unterstellen können. Mit der Warnung ist ein Beurteilungsrahmen gegeben, der die Frau schon als nicht ernstzunehmenden Bestandteil der sozialen Sphäre kennzeichnet. Ja, noch stärker: Leistet sie Widerstand gegen das Urteil, das auf ihr liegt, ist auch dies ein Bestandteil und ein Ausdruck ihrer "Nervosität" - wie in einem Spinnennetz wird sie sich immer tiefer in die Falle hinein bewegen müssen.

Die Strategien, die Gregory Anton selbst in Interaktionen mit seiner Frau anwendet, nutzen vor allem symbolische Handlungen. Er vertraut ihr z. B. eine Erbbrosche an. Die Nadel ist verbogen, darum kann Paula sie nicht sofort anlegen. Anton behält aber die Initiative: "Trag sie lieber nicht, du verlierst schnell Kleinigkeiten." Er deponiert die Brosche in ihrer Handtasche. Dramatisch-deplaciert weist er noch einmal symbolisch auf ihren Wert hin: "Paß genau auf, wo sie ist!" Pünktlich ist die Brosche verschwunden, Paula reagiert mit versteckter Panik. Anton greift ihre Verstörtheit auf und unterstellt ihr Vergeßlichkeit, Zerstreutheit, sie verliere ständig et-

was, sie sei unaufmerksam - kurz, er stuft sie als ein nichtverantwortliches Kind ein. Paula hat diesen Strategien der Herabstufung wenig entgegenzusetzen, sie kann sich nicht wehren. Ganz im Gegenteil - sie internalisiert die Vorwürfe ihres Mannes und generalisiert sie dazu. Eines Tages will sie ausgehen. Die Haustür öffnet sich, Paula tritt heraus, sie trägt einen Mantel. Erschreckt-verschüchtert blickt sie über die Straße, wendet sich abrupt zurück. Hinter ihr steht ein Dienstmädchen: Verstört läßt sie sich einen Schirm geben und etwas Kleingeld (sie schafft also eine praktische Erklärung ihrer Zurückwendung ins Haus). Als die Dienerin sie dann aber fragt: "Aber wenn der Herr kommt und fragt, wann Sie zurückkommen?", läßt sie den Spaziergang ganz fallen, dreht sich nun endgültig um und verschwindet wieder im Haus. In sehr beiläufiger Weise verdeutlicht diese Szene vieles: die Angst und die Abhängigkeit der Frau, ihre orientierungslose Unsicherheit; ihrem Mann und dem Personal gegenüber muß sie sich rechtfertigen, ihre Handlungen müssen begründet werden, sie hat keine eigenen Befugnisse. Den Rollenforderungen ist sie nicht gewachsen (genausowenig wie die junge Mrs. de Winter in REBECCA). Letztlich hat sie den Status des Kindes, und einige ihrer Verhaltensweisen sind eindeutig als Infantilismen aufzufassen (auch dies gab es schon in REBECCA). Kurz: ihre Wünsche und Motive sind unwichtiger geworden als die anderer, sie hat "Identität" verloren.

Die Wohnung ist zum Gefängnis geworden, zur sicheren Zelle. Hier kann sie nichts falsch machen. In der Öffentlichkeit könnte sie auffallen und damit ihren Mann bloßstellen, darum ist es gefährlich, nach draußen zu gehen. Draußen zu sein, heißt, sich der Angst auszuliefern, sich fehlzuverhalten. Darum lieber in der Wohnung bleiben. Das Paradox dieser Ausgangslage weckt die Sympathie und das Mitleid des Zuschauers: Es ist gerade die Situation zu Hause, die die Frau so unsicher macht. Die Kamera greift dieses verhängnisvolle Verhältnis von Innen und Außen auf. Man sieht nach der oben beschriebenen Szene ein Fenster des Hauses von außen. Dahinter Paula, sie blickt sehnsüchtig hinaus. Symbolisch ist sie eingekerkert, ihre Situation ist darum aussichtsloser, als sei sie "richtig" eingesperrt. Aber sie hat den Schlüssel zu ihrem Gefängnis selbst abgezogen.

Die Störsituationen, die Gregory Anton inszeniert, sind damit jedoch noch nicht abgeschlossen. Paula

ist erst jetzt in der Verfassung, tiefer gehende Irritationen zu erleben. Ihr Mann beschuldigt sie einmal, das Gemälde der Lady Alquist (der Vorbesitzerin des Hauses und Paulas Wohltäterin) abgehängt zu haben. Zwar stimmt dies nicht, er selbst hat das Bild verschwinden lassen, doch verhält er sich zu seiner Unterstellung wie zu einer Wirklichkeit, er läßt keine Einwände gelten. Paula, die schon darauf vorbereitet ist, dass ihre Erfahrung der Wirklichkeit von der Erfahrung der anderen abweicht, und die sich darauf eingelassen hat, den Erfahrungen anderer mehr Gewicht zuzumessen als ihren eigenen, hat seiner Hypothese über die Realität ihrer Handlung keine gleich starke Definition entgegenzusetzen. Sie hat nur eine Antwort: Sie bezichtigt sich selbst des Wahnsinns. Damit zieht sie die Summe aus dem Netz von Unterstellungen, mit denen sie in der Vergangenheit fertig werden mußte.

Diese Umgehensweisen mit Grundkategorien der sozialen Wirklichkeit machen GASLIGHT, REBECCA und andere Filme, in denen jemand, zumeist eine Frau, in den Wahnsinn getrieben wird, zu "realistischen" Geschichten. Störungen des Seelenlebens sind für den Zuschauer jederzeit aus der quasi-wirklichen Erlebniskette herleitbar, die Gefährdetheit der sozialen Realität ist ja wohl jedem bekannt. Dass verschiedene Leute das gleiche Geschehen in verschiedenen Versionen wahrnehmen - auch das ist etwas Alltägliches. Deutlich ist auch die Ohnmacht desjenigen, der einer geplanten Störung der Realität ausgesetzt ist. Indem andere ihm den "Boden der einen Wirklichkeit" entziehen, verliert er das konzeptuelle Gleichgewicht. Seine Identität, normalerweise der Rückversicherung und der Rückkoppelung durch die anderen sicher, wird instabil, es stellt sich eine "interpretative Vereinzelung" her: Es gibt keine soziale Bestätigung dessen, was das Opfer selbst als Wirklichkeit erfährt. Ganz im Gegenteil, intersubjektiv (d. h. genauer: für die anderen) geschieht etwas anderes, ihre Interpretation ist anders. Die Grundsituation der Paranoia ist erreicht.

Das Verfahren, jemandem die soziale Realität wegzunehmen und ihn mit seinen Deutungsproblemen allein zu lassen, kann mit allen möglichen anderen Handlungsmotiven verknüpft werden. In Alfred Hitchcocks SUSPICION (USA 1941) ist es die Protagonistin selbst (wieder gespielt von Joan Fontaine), die den Verdacht faßt, ihr Mann (Cary Grant) sei ein Mörder und wolle auch sie selbst töten. Im Stil einer "self fulfilling prophecy" lassen sich tatsächlich

(fast) alle Handlungen ihres Mannes auf diese Vermutung sinnvoll beziehen, das Netz aus Indizien wird immer enger und erst am Schluß gelöst. In der ursprünglich geplanten Version des Films sollte der Verdacht sogar erfüllt werden. Auch dies wäre möglich gewesen.

Halluzinationen

Einer der erstaunlichsten Filme, in denen jemand in den Wahnsinn getrieben wird, ist HUSH ... HUSH, SWEET CHARLOTTE (USA 1964) von Robert Aldrich. Bette Davis spielt darin Charlotte Hollis, die zeitlebens geglaubt hat, ihr Vater (Victor Buono) habe ihren Liebhaber John (Bruce Dern) vor nunmehr fast vierzig Jahren mit einer Axt erschlagen. Immer hat sie das Geheimnis gewahrt. Darüber ist sie einsam und wunderlich geworden: Sie lebt noch immer in dem väterlichen Gutshaus, einzig betreut von der alten Dienerin Velma (Agnes Moorehead). Charlottes Cousine Miriam Deering (Olivia de Havilland) steckt mit dem Arzt Dr. Drew Bayliss (Joseph Cotten) unter einer Decke. Zusammen wollen sie Charlotte in den Wahnsinn treiben und entmündigen lassen, so dass Miriam das Vermögen Charlottes erben kann. Zu diesem Zweck inszenieren die beiden eine Menge von Horrorsituationen, die die Grenzen zwischen Gegenwart und lange verdrängter Vergangenheit aufweichen und die als "reale Träume" die Realität zu überschwemmen drohen.

Als Hauptmittel dient die Melodie einer Spieldose. Charlottes Liebhaber hatte das Lied "Hush ... Hush, Sweet Charlotte" früher oft gespielt. Nachts hört man das Lied, gespielt auf einem Spinett, von einer männlichen Stimme gesungen. Wenn Charlotte aber den Raum betritt, aus dem der Gesang kam, ist das Spinett scheinbar unbenutzt, es ist niemand da. Charlotte beginnt, an Halluzinationen zu glauben (ohne dass dies große Verwirrung bei ihr auslöste, dazu ist ihre Haltung dem Vergangenen gegenüber zu demütig, und sie ist es wohl auch zu sehr gewohnt, Schuld zu ertragen); sie wird immer traumwandlerischer. In einer Gewitternacht zerstört sie in einem Spiegelsaal alle Spiegel und findet als Erklärung: Der Vater habe Charlotte bestraft. Nach dieser Szene soll sie ins Sanatorium gebracht werden. Sie bekommt einen hysterischen Anfall, der Arzt stellt sie mit Medikamenten ruhig. Die Narkotika tun ein letztes, um Charlottes Wirklichkeitssinn vollends zu verstören: Wieder ertönt die Stimme, wieder ist das

Zimmer, aus dem die Musik kam, leer. Auf dem Hocker vor dem Spinett liegt ein Revolver: Charlotte nimmt ihn, mit rätselhaft-verklärtem Gesicht, an sich. Eine Einstellung auf ihr Gesicht; mit einer Tricklinse verwandelt es sich, als seien Wasserwellen darübergegossen; aus dem Revolver wird ein Blumenstrauß. Die Realitätsstufe wechselt. Eine Ballszene, alle Tänzer und Tänzerinnen tragen Masken. John, der tote Liebhaber, nähert sich Charlotte, er fordert sie zum Tanz auf. Sie tanzen. Der Vater nähert sich den beiden, John weicht zurück, er verschwindet aus dem Zimmer. Die Ballbesucher sind zu Puppen erstarrt. Das Zimmer ist plötzlich leer, die Tür öffnet sich. Aus Charlottes Sicht: John kommt wieder zurück, Hand und Kopf sind ihm abgehackt worden. Mit entsetztem Blick hebt Charlotte den Blumenstrauß und schießt. Wieder die Wasserwellen der Tricklinse; Dr. Bayliss liegt tot am Boden. Charlotte ist entsetzt und wie gelähmt.

Miriam dagegen ergreift die Initiative. Zusammen mit Charlotte beseitigt sie die Leiche in einem See. Wieder zu Hause, schickt Miriam Charlotte ins Haus; sie selbst will noch den Rücksitz des Wagens säubern. Charlotte ist völlig erschöpft, sie kann sich nicht mehr auf den Beinen halten. Am Ende der Kraft, kriecht sie die Treppe zu ihrem Zimmer hinauf. Oben erwartet sie der als "Wasserleiche" verkleidete totgeglaubte Arzt. Der Horror dieser Szene wird von der Kamera mit subjektiver Einstellung und starker Untersicht aufgenommen und verstärkt. Der eigentliche Schrecken aber liegt auf einem anderen Gebiet: den traumatisch sich verzerrenden Realitätsebenen. Während die Ballszene vorher ganz deutlich als eine Halluzination Charlottes gekennzeichnet war und auch von ihr selbst als solche erkannt werden kann, handelt es sich jetzt um eine "wahre" Wirklichkeit, um eine reale "Präsenz". Schon körperlich ist Charlotte sehr stark in die Gegenwart involviert gewesen; immer dann, wenn sie zu schwach zu werden schien, hatte Miriam ihr Ohrfeigen gegeben und sie immer wieder zur Bewegung gezwungen. Alle Sinne sind - so schrecklich das auch ist, was die beiden Frauen getan haben - angesprochen und gegenwärtig. Und nun bricht plötzlich die traumatische Figur des wiedererstandenen Wassertoten in diese Gegenwart hinein, sie steht real im Raum. Wirklichkeit? Halluzination? Das ist nicht mehr entscheidbar, der Boden der einen Wirklichkeit, in der Handlungsplanungen, Identität, soziale Rollen usw. festgelegt werden können und von der alle anderen Realitäten abweichen, ist verschwun-

den. Ein Fixpunkt, von dem aus eine Realitätsbestimmung vorgenommen werden könnte, existiert nicht mehr. Es hat ein Übergang stattgefunden von der "Welt des gemeinsamen Geschehens" zu einer "Welt des idiosynkratischen Geschehens", zu jener Realität also, in der der Kranke seine relevanten Erfahrungen macht; im wesentlichen determiniert ist diese andere Wirklichkeit durch die traumatischen Vorstellungen des Halluzinierenden (Narens 1976). Im Falle der Charlotte Hollis sind beide Wirklichkeiten nicht mehr unterscheidbar. Das, was real inszeniert worden war, wird von Charlotte als Halluzination verarbeitet. Weil sie den Konflikt der Realitätsstufen nicht aushaken kann (das kann keiner), erklärt sie sich selbst für krank.

Träume zur Charakterisierung des Innenlebens der Figuren zu benutzen, ist ein altes Verfahren der Gegenüberstellung von Innen- und Außenwelt. An einigen Beispielen: In UN FLIC (Frankreich 1972, Jean-Pierre Melville) werden die Delirien eines Alkoholikers (Riccardo Cuciolla) durch Spinnen, Molche, Frösche, Ratten und andere als "bedrohlich" vorinterpretierte Tiere visualisiert, die in das Zimmer des Delirierenden eindringen und auch von seinem Körper Besitz ergreifen. - Bei Luis Bunuel ist die Durchsetzung der Realität mit Tagträumen so selbstverständlich, dass es - in den späten Filmen LE CHARME DISCRET DE LA BOURGEOISIE (Frankreich 1972) und LE FANTOME DE LA LIBERTE (Frankreich 1974) - schon fast die Grundlage der Dramaturgie ist. Während die gesellschaftliche Außenseite der meist bürgerlichen Protagonisten elegant, charmant, glatt und nobel ist, ist ihr Inneres zerrissen und paranoid. In den Träumen, die dies vorführen, "kommen die Kehrseiten der schönen Larven, die unsichtbaren Fäden, an denen die graziösen Marionetten der Bourgeoisie zappeln, allein in ihren schrecklichen Tagträumen zum Vorschein: ihre Ängste, Obsessionen, Schuldgefühle, Unsicherheiten, Bedrohungen, Aggressionen und heimlichen Wünsche, das schlechte Gewissen, die Leiche im Schrank. Da marschiert, aus der muffigen Rumpelkammer ihres Unterbewußtseins hervorquellend, das ganze Panoptikum ihrer von Konventionen, Normen, Verboten und Verdrängungen geknebelten Phantasie auf: wandelnde Leichen, entstellte Gesichter, Geister und Donnergrollen, fahle Totengebilde und düstere Intérieurs, Verbrechen, Folter, Gift, Mord, Blut. Da grinst sie in vielfacher Gestalt der Tod an, ihre Dekadenz, ihr Verfall, ihre eigene überfällige Liquidation" (Donner 1973: 23). - In Stanley Ku-

bricks THE SHINING (USA 1979) sieht ein Kind (Danny Lloyd), wie aus den Ritzen des Aufzugs im Hotel Blut quillt, was zur reißenden Flut wird, als sich die automatischen Türen öffnen. Der Traum wird mehrfach wiederholt, wobei er jedesmal weiterentwickelt wird: Die lautlose Sturzflut von Blut kommt immer bedrohlicher in die Nähe der Kamera (die den Blick des Träumenden imitiert), stürzt Sessel und Hocker um, nimmt den ganzen Raum immer mehr in Besitz. - Immer wieder Blut in diesen Träumen. Zur Grundlage eines ganzen Films wird es in CARRIE (USA 1976, Brian de Palma) - der Film wird erst ganz zum Schluß als Traum erkennbar: Menstruationsblut, schmutziges Blut, verbotene Sexualität, die blutige Hinrichtung Jesu, die Besudlung der Protagonistin (Sissy Spacek) mit Schweineblut, der Untergang ihrer Welt in Blut und Feuer, ihre blutige Hand, die die Lebenden mit ins Grab zu ziehen scheint - Blut in allen Facetten als Symbol der verbotenen Körperlichkeit (vgl. Theweleit 1977: 287 ff). - Wiederholt und weitergeschrieben wird auch in CATCH 22 (USA 1969, Mike Nichols) eine alptraumhafte Erinnerung des Protagonisten (Alan Arkin): Er entdeckt, dass ein Mitglied der Bombermannschaft tödlich verletzt ist. Mit der Aufdeckung der verdrängten Erinnerung (im Medium des Traums) schreitet auch die Bewußtheit der realen Entfremdung fort; als der Traum vollständig ist, flieht der Protagonist, er läßt Militär und Krieg hinter sich. - Ein sich vervollständigender Traum - der nicht nur zeitlich immer ausgedehnter wird, der auch immer größere Teile des Bildes einnimmt - schließlich auch in DEMENTIA 13 (USA 1962, Francis Ford Coppola): Als der Traum vollständig ist, ist der Mörder mit der Axt (Bart Patton) entlarvt, und es ist klar, dass er sieben Jahre vorher seine kleine Schwester - im Spiel - ertränkt hat. Die Vervollständigung des Traums schafft hier ein rationales Erklärungsmuster für all das Schreckliche, was bis dahin passiert ist. - In DIE EWIGE MASKE (CH/A 1935, Werner Hochbaum) ist eine lange Sequenz von Halluzinationen der Höhepunkt der Krise eines Arztes (Mathias Wieman), der zusammengebrochen war, als ein Patient nach der Behandlung mit einem von ihm entwickelten Serum starb: "Hier treten die Figuren aus dem bewußten Leben des Helden (...) fremdartig maskiert (...) auf: ein schaurig-stimmungsvoller, expressionistischer Alptraum aus Schatten, Licht, mysteriösen Tunnels, einem E-Werk, das plötzlich über ihn (!) explodiert; er (gemeint ist der Kranke, HJW) trifft auf sein eigenes Spiegelbild und wird damit konfrontiert" (Robinson 1976).

Wirklichkeiten, die aus dem Inneren der handelnden Personen herausprojiziert werden, können im Film immer auch inszeniert werden. Indem gezeigt wird, wie sich die scheinbar material unveränderliche Wirklichkeit in die Wahrnehmung des Psychotikers umwandelt, werden phänomenologische Tiefen-Aspekte der schizoiden Wahrnehmungsweisen realisiert, die wiederum einen Rückschluß erlauben auf das, was im Bewußtsein der Protagonisten vorgeht. Ein Beispiel ist der zweite Teil von REPULSION (Großbritannien 1965, Roman Polanski), der fast ganz aus der Perspektive von Carol (Catherine Deneuve), der Hauptfigur, heraus inszeniert ist. Schon im ersten Teil waren viele Hinweise eingeflochten, die ihr Verhältnis zur eigenen Körperlichkeit - insbesondere zur eigenen Sexualität - als schwer gestört kennzeichneten und auf eine Berührungsangst (als eine besondere Form der Deflorationsangst) hindeuteten. Im zweiten Teil des Films ist Carol allein in der Wohnung, die sie normalerweise mit ihrer Schwester (Yvonne Furneaux) zusammen bewohnt; diese ist mit ihrem Freund (Ian Hendry) in Urlaub gefahren. Mit der Schwester fehlt Carol auch das soziale Korrektiv, das ihr die Geltung der als gemeinsam unterstellten Wirklichkeit versichern konnte. Nun kann die Wohnung zum unkontrollierten Objekt der Angstphantasien Carols werden. Das Ganze beginnt mit der Halluzination eines fremden Mannes (die auch der Zuschauer sehen kann, der auch weiterhin die Wahrnehmungen Carols teilt): Carol betritt das Zimmer ihrer Schwester und nimmt aus einem Schrank ein Abendkleid. Als sie den Schrank wieder schließt, sieht man im Spiegel der Schranktür einen Mann, der hinter Carol zu stehen scheint. Sie fährt entsetzt herum, dort ist aber niemand. Doch ist dies erst der Anfang der verzerrenden Wahrnehmungen des schizophrenen Mädchens. Immer tiefere Eigenschaften der Wirklichkeitsauffassung werden in Mitleidenschaft gezogen. In einer Beschreibung von Paul Werner: "In Carols Halluzinationen hat sich die Wohnung völlig verändert; schon erwähnt wurden die große Unordnung und die auftretenden Mauerrisse, obendrein werden einige der Wände weich wie feuchter Ton, und Carols Handabdrücke bleiben in ihnen zurück, als sie sie berührt. Besonders effektiv visualisiert Polanski Carols Zustand, indem er, unterstützt von Weitwinkellinsen und veränderter Ausleuchtung und in ihren Proportionen vergrößerte und verzerrte Requisiten und Dekors, die Dimensionen der Wohnung völlig verändert. Zu diesem Zweck ließ er von den einzelnen Zimmern wesent-

lich größere und niedrigere, außerdem mit schrägen Wänden ausgestattete Duplikate anfertigen, in die entsprechend veränderte, den gewohnten ähnelnde Möbelstücke gestellt wurden. Die Wände des langen Flurs rücken eng zusammen, und durch sie hindurch greifen Arme und Hände nach Carol, denen sie unmöglich auszuweichen vermag; das Badezimmer wird zu einem riesigen Saal mit einem winzigen Waschbecken am Ende" (Werner 1981: 63). In dieser Vision werden schon die gegenständlichen Voraussetzungen unserer Alltags- und Wahrnehmungswelt (wir gehen normalerweise davon aus, dass die unbelebten Dinge unserer Umwelt unveränderlich und konstant sind) in Zweifel gezogen. Dass Polanski ausgerechnet eine Privatwohnung für diesen Alptraum benutzt, macht die Halluzination um so bedrohlicher und die Verzerrung um so schwerwiegender - ist doch gerade die Wohnung in verbreiteter Auffassung ein geschützter Ort (die "private Sphäre") und darüber hinaus ein Symbol für die Identität eines Menschen.

IMAGES (Irland 1971) ist, dem Regisseur Robert Altman folgend, ein Film über eine "Frau, die geisteskrank ist oder zumindest alle Anzeichen von Geisteskrankheit und Halluzination hat". Den Hintergrund der Krankheit bilden Widersprüche, die in der Lebenswelt der Heldin selbst verborgen sind. Wiederum Altman: "Der Punkt ist: Hier ist eine Frau, die an die Propaganda ihrer Kultur glaubt (ich spreche von einer schichtenspezifischen Kultur, nicht einer nationalen), die künstlerische Neigungen hat; sie ist verheiratet, darf nicht arbeiten, sie kann keine Kinder bekommen und kann so nicht das erfüllen, was ihr als Frauenrolle beigebracht worden ist. Sie ist vollkommen schizophren."

Um diese Lebenssituation zu erzählen, wählt Altman den radikalen Weg, das Selbst-Bewußtsein der Frau als eine Kette und als ein Gefüge von Spiegelungen darzustellen, die die Wirklichkeit in eine subjektive Sicht einbetten. Die Geschichte in Kürze: Cathryn (Susannah York) befindet sich in einer psychischen Krise. Anonyme Anrufe bedrängen sie, es ist aber ihre eigene Stimme, die sie am Telefon hört. Rene (Marcel Bozzuffi), ein toter Freund, taucht wieder auf, Cathryn versucht, ihn zu töten. Auch auf Marcel (Hugh Millais), einen zudringlichen Freund ihres Mannes Hugh (Rene Auberjonois), verübt sie einen Mordanschlag. Schließlich beseitigt sie ihre Doppelgängerin, was wiederum wie nie geschehen aussieht. Dann aber gibt es doch noch ein reales Opfer: Ca-

thryns Mann kam ums Leben. Diese Geschichte wird ganz aus der Perspektive Cathryns erzählt (das heißt: einer der Cathryns). Körperliche Spiegelungen von ihr selbst finden sich den ganzen Film über als treibende Momente eines schizophrenen Weges. Der logisch-alltägliche Zusammenhang der Ereignisse und damit der Zeit bricht immer weiter zusammen. Am Beispiel: Hugh, Cathryns Mann, kommt nach Hause. "Beim Begrüßungskuß sieht sich Cathryn plötzlich mit einem anderen Mann in ihrer Wohnung stehen: mit Rene, einem früheren Liebhaber, der vor einigen Jahren tödlich verunglückt ist. Sie wirkt panisch erschrocken, und die folgende Fahrt des Ehepaares in das Ferienhaus auf dem Land wirkt wie eine Flucht vor Gespenstern. Doch die Bilder holen Cathryn ein, breiten sich aus in Vergangenheit und Zukunft. Als sie bei der Ankunft von einem Hügel hinunter auf den Landsitz am See blickt, sieht sie sich bereits unten das Auto ausladen; noch irritierender der Gegenschuß: Cathryn sieht sich von unten aus auf dem Hügel stehen, das 'vorausgeeilte' Bild begegnet dem 'zurückgebliebenen'" (Pflaum 1981: 101). Nichts bleibt von diesem Verfahren der "gleitenden Imaginierung" verschont, selbst die Einheitlichkeit der Personen wird gebrochen (in einer erotischen Phantasie erlebt Cathryn die Transfiguration ihres Liebhabers). Die Gleichzeitigkeit der Imagination regiert alles Erfahren und Wahrnehmen, die Ordnung der Dinge und die Ordnung der Zeit und des Ortes sind aufgehoben. Selbst Cathryns Kindheit kann wieder Gegenwart werden: Ihre Begegnung mit Susannah (Cathryn Harrison), der Tochter Marcells, evoziert ein Bild der kleinen Cathryn, wie sie unter einem Verschlag kauert, "ein Bild totaler Verängstigung und Unterdrückung" (ebd., 103).

Innenwelt und Außenwelt haben nur noch unklare Grenzen, sie fließen bis zur Ununterscheidbarkeit ineinander. Materialisiert wird dieser Weg nach innen mit dem halluzinierten Spiegelbild der eigenen Person. Der Doppelgänger wird von seinem Vorbild selbst hervorgebracht, er zeigt an, in welchen Situationen die Person nicht ungebrochen am Spiel teilnehmen kann oder will, wenn sie also "neben sich steht". Am Ende bleibt nur noch der Dialog zwischen Original und Nachbild, die kommunikative Einkerkering ist beendet, die Innenwelt hat die Außenwelt verschlungen. Cathryn erfährt von sich selbst, dass sie ihren Ehemann getötet hat.

Die Spiegelbilder, die Cathryn hervorbringt, zeigen an, dass die Fähigkeit, im Wandel der Zeit und in der

Abfolge der Ereignisse eine kontinuierlich-konsistente Identität der Person zu entwerfen, gestört ist. Zwar gilt auch für sie, dass sich ihre Erfahrung und ihre Handlungen in einem Feld wechselseitiger sozialer Einflüsse entfalten. In den Worten von Ronald Laing: "Ich erfahre mich (...) als erfahren und behandelt von anderen, die auf jene Person, die ich 'mich' nenne, Bezug nehmen als 'dich' oder 'ihn' oder eingruppiert als 'einen von uns', 'einen von ihnen', 'einen von euch'" (Laing 1969: 18). Es darf aber nicht übersehen werden - und dies ist für die Lebenssituation Cathryns entscheidend -, dass das Verhältnis des Individuums zu sich selbst ebenso auf rezipierten Erwartungen, Erfüllungen, Projektionen und Definitionen beruht, die der einzelne auf sich selbst richtet. Es wäre gut, sich in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass das "Ich" viele "Ichs" umfaßt, die dem "Ich" normalerweise bewußt sind: das "Ich von gestern", morgen, vor einigen Minuten, das "Ich" der unmittelbaren Gegenwart, das verallgemeinerte "Ich", schließlich das "Ich, wie es sein soll". In Vis-à-vis-Situationen reagieren die Menschen auf mannigfache Facetten ihres Selbst und ihrer Leistungen genauso wie auf die Erwartungen und Antworten ihrer Interaktionspartner. In diesem Gefüge von "Ich", "die anderen", Vergangenheit und Zukunft, Normen und Regeln, Wollen und Sollen muß sich die vielbeschworene Identität herausbilden - als eine Konstruktion des "Ich", die Wandel und Veränderung überstehen kann. Störungen und störende Einflüsse können an allen möglichen Determinanten dieses Gefüges ansetzen. Und: Es können alle möglichen Determinanten dieses Gefüges ausgeblendet, in gewisser Weise "abgeschaltet" werden. Das, was bei geänderten Bezugsrahmen als "wirklich" gilt, verändert sich entsprechend. Cathryns Wirklichkeit ist bestimmt durch die Aufhebung der zeitlichen Unterscheidbarkeit ihrer Erlebnisse, wodurch auch die räumliche und die interaktionale Sphäre in Mitleidenschaft gezogen werden. Indem sie die Zeit ausblendet, wird Raum geschaffen für Projektionen, Spiegelungen, Maskierungen, körperlichen Wandel - alles Dinge, die in der "wirklichen" Wirklichkeit nicht möglich sind, weil sie nicht "wirklich" sind.

Joan M. Smith sieht hier eine innere Verwandtschaft zwischen den Verfahren, mit denen Altman Cathryns schizoide Wahrnehmungen dargestellt hat und die für den Film im weiteren auch gelten, und psychotischen Bewußtseinszuständen: "Die Techniken in der Produktion eines Filmes sind denen nicht unähnlich, wie sie der Schizophrene anwendet: In der Verwen-

derung von Verdichtung, der Manipulation von Zeit und Raum, im Gebrauch von Stimmen aus dem Off und mit der Montage können sowohl der Filmemacher wie der Schizophrene Bilder der Wirklichkeit herstellen, die im realen Leben nicht möglich sind" (Smith 1974: 159). Dennoch darf natürlich kein Fehlschluß gezogen werden: Die filmischen Inszenierungen der durch psychische Krankheit veränderten oder deformierten Wahrnehmung, wie sie allenthalben auftreten, sind keine psychotischen Wahrnehmungen, sondern höchstens solchen Wahrnehmungen ähnlich. Gleichwohl scheint diese Ähnlichkeit auf kategoriale Voraussetzungen der Wahrnehmung überhaupt zurückgeführt werden zu können: Durch den Eingriff in die Wahrnehmung der Wirklichkeit, durch die Manipulation des registrierenden Organs, verändert sich die Wirklichkeit selbst.

Versuche, die Wahrnehmungen von psychisch Kranken filmisch zu inszenieren, sind ausgesprochen häufig. Schon in KURUTTA IPPEUI (Japan 1926, Teinosuke Kinugasa) werden subjektive Kamera, surrealistische Spiegeeffekte und expressionistische Dekors dazu verwendet, den Blick der Kranken (Yoshie Nakagawa) zu visualisieren. Optische Verzerrungen und subjektive Kamera geben in I NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN (USA 1977, Anthony Page) den Blick der schizophrenen Protagonistin (Kathleen Quinlan) wieder. In THE SHINING werden an einigen Stellen subjektive Kamera und extreme Weitwinkelobjektive kombiniert, um den Eindruck einer räumlich deformierten Wahrnehmung herzustellen. Manipulationen der zeitlichen Gebundenheit der Realitätsstufen finden sich in DEATH OF A SALESMAN (USA 1952, Laslo Benedek) und in FRÖKEN JULIE (Schweden 1951, Alf Sjöberg): In der gleichen Einstellung bzw. im gleichen Bild erscheinen neben der Person, die sich erinnert, auch Personen aus der Vergangenheit; die Gegenwart erscheint nicht konkreter als die Vergangenheit, beide sind Spiegelungen des Bewußtseins. Der "irre" Eindruck wird dadurch hervorgehoben, dass zwischen den Personen der beiden Zeitstufen wiederum Interaktionen stattfinden. Bruchlose Übergänge von gegenwärtigen in vergangene Situationen enthält auch CRIA CUERVOS (Spanien 1975, Carlos Saura). Verwiesen sei schließlich auf Däne Ardens halbexperimentellen Film THE OTHER SIDE OF UNDERNEATH (Großbritannien 1972): "Charakteristisch der Einführungstext beim Edinburgher Filmfestival: 'Ein Abstieg in das, was man 'Krankheit' oder 'Schizophrenie' nennt, verlangt einen radi-

kalen Bruch mit der Kinokonvention.' Däne Ardens Bruch bestand in einer enervierenden Beharrung auf subjektiver Kameraführung, und optischen Verzerrungseffekten, mit der sie Tod und Geburt menschlichen Seins in Anlehnung an Laing und Coopers Theorien zum Ausdruck bringen wollte" (Sihler 1973: 45).

Ein häufig verwendetes Verfahren, mit dem Halluzinationen der Protagonisten verdeutlicht und dargestellt werden, ist die Abkoppelung der Tonspur vom realen Handlungsgeschehen, das man sehen kann. In A DOUBLE LIFE (USA 1947, George Cukor) spricht der Schauspieler Anthony John (Ronald Colman) imaginär mit der geliebten, aber unerreichbaren Brita (Signe Hasso). In realen Situationen halluziniert John immer häufiger die Stimme der Frau, so dass, in der Konsequenz, die Realsituationen immer mehr ihren Realitätsanspruch verlieren. Die innere Stimme dominiert immer stärker die äußere Handlungswirklichkeit. - THE WHISPERERS (Großbritannien 1966, Bryan Forbes) schildert die Lebenssituation einer alten, vereinsamten Frau (Edith Evans), deren hauptsächliche Beschäftigung darin besteht, flüsternden Stimmen zu lauschen. - Das Standardinventar des Psychokrimis, aber auch melodramatischer Stoffe umfaßt dies sowieso: imaginäre Schrittgänge, eindringliche Stimmen, die aus dem Bewußtsein der Protagonisten drängen, Spieluhrmelodien, die auf längst vergangene Situationen verweisen; aber auch: Gespräche mit imaginären Partnern, die phantasierte Vorwegnahme von Konflikt- und Liebesszenen, das akustische Wiederauftreten von längst Gestorbenen. Alle diese Erscheinungen können als Projektionen aus dem Bewußtsein der Handelnden aufgefaßt werden - Materialisierungen dessen, was sie denken, sich einbilden, erinnern.

In neueren Filmen, die zumindest potentiell die veränderte Wirklichkeit gerade Schizophrener ernst nehmen und auf der individuellen Ebene akzeptieren, werden auch die Halluzinationen in neuer Weise aufgenommen - nicht mehr als ein Inszenarium von Horrorwirklichkeiten, sondern als eine "reale" Wahrnehmung einer Person, die von ihren Interaktionspartnern be- und geachtet werden muß. Ist der halluzinierte Gegenstand angsterzeugend oder bedrohlich, wird gemeinsam gegen den Gegner vorgegangen. Grundmomente der Solidarität zwischen Kranken und Gesunden scheinen auf. Diese Filme visualisieren die halluzinierten Wirklichkeiten nicht mehr, sondern sind realistisches Erzählkino. Das besondere

Kennzeichen ist einzig die Art und Weise, wie auf die Besonderheiten der Protagonisten in einer sozialen Umgebung eingegangen wird.

Nach dem authentischen Bericht "Journal d'une schizophrene" von M. A. Sechehaye ist der italienische Film IL DIARIO DI UNA SCHIZOFRENICA (Italien 1968) von Nelo Risi konzipiert. Er schildert die Heilung der siebzehnjährigen schizophrenen Anna (Ghislaine D'Orsay), die unter schweren Angstzuständen, akustischen Halluzinationen und visuellen Wahnvorstellungen leidet. Erst als sie in die Behandlung der Psychoanalytikerin Blanche Kolher (Margarita Lozano) kommt, wird deutlich, dass ihre Krankheit in der frühen Kindheit als eine gestörte Bindung an die Mutter entstanden ist. Blanche übernimmt zunächst nur in den Therapiesitzungen symbolisch die Mutterrolle. Als Anna dann aber entdeckt, dass Blanche auch noch andere Patienten hat und sie in einem Akt der Eifersucht und der verletzten Liebe einen Selbstmordversuch macht, nimmt Blanche sie ganz bei sich auf. Sie definiert ihre Aufgabe für sich selbst: "Ich muß das ganze Wachstum Annas Schritt für Schritt nachkonstruieren: zuerst die Ernährung und den Schlaf, dann alle Abwehrstellungen, die ihr fehlen. Anna ist dermaßen regrediert, dass sie sogar die Existenz ihres eigenen Körpers ignoriert ... ich möchte ihr ein Ebenbild schaffen ... etwas, in dem Anna sich selbst wiedererkennen kann..."

Die entscheidende Situation, die die schließliche Heilung Annas einleitet, spielt in der Wohnung Blanches, nach dem Selbstmordversuch Annas. Schon in der ersten Phase der Begegnung zwischen den beiden Frauen war klar geworden, dass Anna grüne, unreife Äpfel zu einem Symbol der Muttermilch deklariert hat; wenn Blanche sie mit Apfelstücken füttert, ist sie befriedigt und beruhigt. Nach der Krise wandern die Äpfel in die Halluzinationen Annas hinein. Die Situation, die schließlich eine Lösung bringt (nach dem Protokoll des Films):

Blanche sitzt am Schreibtisch, auf dem ein Stofftier und ein Tonbandgerät stehen. Blanche hört ihre eigene Stimme ab: "Ich habe Anna losgebunden, und seit fünf Tagen gebe ich ihr Morphium. Anna hat fürchterliche Erregungszustände, die das Morphium zumindest zeitweise zu überbrücken hilft. Dieser Rückfall ist so stark, dass Anna in das früheste Kindheitsstadium zurückversetzt worden ist. Aber ich kann ihr unmöglich weiterhin dreimal am Tag Mor-

phium geben..." Blanche stellt das Tonbandgerät ab, angespannt horcht sie zur offenen Tür hin. Aus dem Off hört man Annas Klage: "Ein ungeheures Delikt... Die Stimmen, ich hör die Stimmen..." Blanche nimmt den Stofftier und geht in das andere Zimmer. Anna liegt in einem altmodischen Bett, das einer Wiege ähnlich sieht; das Hausmädchen Blanches (Sara Ridolfi) wiegt sie leicht hin und her. Blanche nähert sich der Wiege; Anna klagt weiter über die Stimmen. Blanche: "Ich hab etwas für Anna ... danach hat sie kein Weh mehr." Anna wischt sich wiederholt durch das Gesicht; wie zu sich selbst gewendet wimmert sie: "Immer nehmen alle Anna etwas weg ... nicht auch noch das Weh, sonst hat sie gar nichts mehr... Anna ist ein vom Baum gefallener Apfel... Anna hat einen Apfel gegessen und ist ein Apfel geworden ... der Apfel ist vom Baum 'gefallen ... er ist voller Ameisen ... die ihn verschlingen ... sie sind gefräßig ... die Ameisen sind gefräßig ... sie sammeln das Korn in den Kornspeichern... Anna weiß, dass die Ameisen gefräßig sind..." Blanche versucht zu intervenieren: "Hier ist der Tiger, der Anna beschützen wird. Er wird die kleine Anna so gut bewachen, dass niemand sich ihr nähern kann. Faß ihn an!" Anna wagt es nicht, den Tiger anzufassen. Blanche nimmt ihre Hand und legt sie auf den Kopf des Tigers. Anna fragt besorgt: "Frißt der Tiger auch Äpfel?" - "Der Tiger frißt alle auf, die Anna quälen, aber er frißt niemals meine kleine Anna." Anna krault das Stofftier vertrauensvoll, aber nur für wenige Augenblicke, dann nimmt sie ihr Wehklagen wieder auf: "Die Ameisen, die Ameisen ... der Apfel ist vom Baum gefallen, und die Ameisen essen ihn auf ... nur das Grün kann Anna helfen ... das Grün ... ich will das Grün..." Das Hausmädchen nähert sich Blanche mit der Spritze. Blanche wehrt ab. Anna: "Ich hör die Stimmen ... helft mir doch ... ich hör die Stimmen ... der Apfel ist vom Baum gefallen..." Sie spuckt aus. "Viele Ameisen sind dabei, in mich einzudringen... (flehend:) das Grün..." Blanche wendet sich plötzlich zum Fenster und läßt den Sonnenrolläden herunter. Das Zimmer ist in grünes Halbdunkel getaucht. Augenblicklich wird Anna ruhiger:

"Es ist das Grün ... das Grün ... ich hör nicht mehr die Stimmen ... ich sehe alles Grün..." Sie schläft, den Tiger im Arm, ein.

Später sitzt Blanche am Schreibtisch und diktiert auf das Tonbandgerät: "Trotz der in der Vergangenheit begangenen Fehler fahre ich fort, mich in Experimenten zu versuchen: Das Morphium hat mir die

Analogie mit dem Grün der Rolläden suggeriert; denn das Grün bedeutet für Anna die Ruhe. Ich muß noch klarstellen, dass der Selbstmordversuch von Anna durch einen Eifersuchtsanfall provoziert worden ist. Neben mir eine andere kleine Patientin sitzen zu sehen, hat in ihr die Eifersucht für das Schwesterchen geweckt (Anna hat tatsächlich eine Schwester) und für die unzähligen ungeborenen Geschwisterchen, die den Körper der Mutter einnehmen. Anna sieht diese wie Ameisen in einem Apfel: Aber im grünen Halbdunkel, das für sie den Körper der Mutter darstellt, ist Anna allein in ausschließlicher Glückseligkeit... Der Tiger bedeutet wohl: verschlingen, um nicht verschlungen zu werden; das werden, wovor man Angst hat, um keine Angst mehr zu haben. Aber es ist auch das erste infantile Symbol der Wirklichkeit Annas."

Die Entzifferung der seltsamen Bilderwelten der Schizophrenen ist das Programm des Films. Ihre Halluzinationen werden als Symbol aufgefaßt, die psychoanalytisch interpretiert und damit ihrem verborgenen Sinn zugeführt werden. Die Grundlage der Therapie ist die - bedingungslose - Zuwendung des Therapeuten zum Patienten. In den Worten Blanchés: "Man bezeichnet die Schizophrenen als gefühllose Wesen, das heißt, unfähig zu lieben. Viel eher muß man vermuten: dass sie hinter einer scheinbaren Sprödheit ein ungeheures Liebesbedürfnis verstecken. Es ist ein Bedürfnis, das auf mysteriöse Weise zum Ausdruck gebracht wird; in einer Sprache, die wir noch nicht zu entziffern vermögen." Halluzinationen werden so, im Sinne der Freudschen Traumanalyse, zum Gegenstand der Deutung, zu Schlüsseln zum Unterbewußtsein. Das Motiv des "Traumdetektivs" findet so einen neuen Rahmen.

Auch wenn der symbolische Gehalt von Halluzinationen deutlich ist, finden sich in einigen anderen Filmen Versuche, die Halluzinationen "real" zu nehmen und sie nicht als Symptome einer Krankheit aufzufassen. Es geht dabei darum, die Kranken in Stand zu setzen, mit ihren imaginären Realitäten zu leben.

Einige Beispiele: Die sechzehnjährige schizophrene Deborah Blake (Kathleen Quinlan) ist die Hauptperson von *I NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN* nach dem gleichbetitelten autobiographischen Roman von Hannah Green. Sie hat Visionen von einem dämonischen Stamm wilder Indianer, der "Erie", deren grausamer Anführer Anterrabae (Ro-

bert Viharo) sie warnt, sie zu verraten und das "unehrliche Spiel" der Ärzte mitzuspielen. Als Deborah ihrer Ärztin in der Klinik, Dr. Fried (Bibi Andersson), von den Dämonen erzählt, fühlt sie sich sofort schuldig und bestraft sich für ihren Verrat, indem sie sich mit einer Blechbüchse den Arm aufschlitzt. Zwar geht Dr. Fried auf Deborah ein und versucht, sie in ihrem Kampf gegen die Indianerdämonen zu unterstützen, doch führen einige Vorfälle auf der Station, auf der Deborah untergebracht ist, zu einer neuen, schweren Krise, in deren Verlauf die Unterscheidung zwischen Realität und Halluzination zusammenbricht: Die Dämonen verlassen jetzt die Traumwelt und verfolgen Deborah auch in die Umgebung der Anstalt, in der sie sich bislang sicher fühlte. Wieder verletzt Deborah sich selbst. Schließlich aber kann sie mit Hilfe der Ärztin die Dämonen überwinden.

Richard Benners *OUTRAGEOUS* (Kanada 1977) ist die märchenhafte Geschichte einer Beziehung zwischen einem Homosexuellen (Craig Russell) und einer Schizophrenen (Hollis McLaren). In der Beschreibung des "Filmdienstes": "Liza, ein zartes schizophrene Mädchen, das seine Irritationen und Ängste in wundersamen Geschichten in einem großen Buch festhält, rückt eines Tages aus der geschlossenen Anstalt aus und sucht Zuflucht bei seinem ehemaligen Schulfreund Robin, einem homosexuellen Friseur. Auch er, der davon träumt, in waldenden und glitzernden Frauenkleidern jene Stars des Show-Business zu spielen, die er anhimmelt, ist eine psychisch gefährdete Existenz ohne Zukunftsperspektive (...). Aber dann geschieht das Erstaunliche: Zwischen den beiden armen 'Irren' entwickelt sich eine tiefe Zuneigung; beide respektieren nicht nur die Andersartigkeit des Partners, sondern bestärken einander in ihrer Individualität und verhelfen einander so zur Annahme ihrer Veranlagung (und der gesamten Person, HJW). Robin steht Liza bei, den 'Knochenbrecher', der sie in ihren Zwangsvorstellungen zu zermalmen droht, abzuwehren und zu verjagen. Er ermuntert sie, an ihren 'Geschichten für alle Verrückten dieser Welt' weiter zu schreiben, und er hämmert ihr ein: 'Du wirst nie normal, du bist was Besonderes. Sei verrückt, Liebling!'" (*Filmdienst* 31, 1978: Nr. 20937). Umgekehrt bestärkt auch sie ihn in seinem Wunsch, als Parodist und Imitator auf die Bühne zu gehen. In ihren Worten: "Eine Raupe, die Angst vor Flügeln hat, wird nie ein Schmetterling."

Robin und Liza bilden eine Symbiose der Außernormalen. Doch der Film unterwandert alle Klischeevorstellungen. Ihre Beziehung ist geprägt durch alle Eigenschaften (Wärme, Nähe, Vertrautheit, Akzeptanz etc.), die gelingende soziale Beziehungen auszeichnen. Ihre Abweichung vom Normalstandard wird für beide wechselseitig das wünschenswerte "Normale". Der *Filmdienst*: "Gewiß, sie werden stets gefährdeter sein als die meisten Menschen in ihrer Umgebung, aber ihre Sensibilität und Fragilität läßt sie auch - so darf man vermuten - intensiver leben" (ebd.). Selbst tiefe Krisen können die beiden überwinden: Liza ist von einer flüchtigen Bekanntschaft schwanger geworden, sie ist allein in Toronto, Robin macht gerade seine Show in New York; ein Freund Lizas dreht völlig durch und wird akut psychotisch; Liza hat eine Fehlgeburt, sie will zurück in die geschlossene Klinik. Doch Robin holt sie nach New York, dort wollen sie zusammen leben.

Die Geschichte, die *OUTRAGEOUS* erzählt, beruht - dies trifft für die meisten der neueren Filme über schizophrene Lebensläufe zu - auf einer Realvorlage. Sie stammt von Margaret Gibson, einer Schizophrenen, die in Toronto einmal ein Zimmer mit einem Homosexuellen teilte: Mit diesem Hintergrund kommt eine Authentizität in die Darstellungsweise, die bei vielen früheren Filmen über ähnliche Themen fehlte.

DER ROTE STRUMPF (BRD 1980, Wolfgang Turner) ist fiktiv. Doch auch hier wird eine Geschichte erzählt, die eine schizophrene Auffassung der Wirklichkeit ernst nimmt und akzeptiert. Ein kleines Mädchen namens Marie (Julie Turnier) lernt eine alte Frau (Inge Meysel) kennen, die aus einer halbboffenen psychiatrischen Klinik weggelaufen ist. Marie nimmt die Frau Panacek mit in die Wohnung der Eltern (Ulrike Bliefert, Peter Bauer). Diese sind zwar nicht begeistert, gewähren ihr aber - überrannt von Mariens Zuneigung - über Nacht Gastfreundschaft. Am nächsten Tag soll Frau Panacek wieder in die Klinik zurück, Marie verhindert dies. Die Familie beginnt, sich mit der alten Frau anzufreunden, und erst danach liefert die ganze Familie die Frau Panacek wieder in der Klinik ab.

Frau Panacek kommt aus der Klinik, folglich muß sie "verrückt" sein. Dabei hat sie nur Angst. Gegen ihre Angst muß sie Tabletten nehmen, morgens eine, mittags eine, die letzte abends. Wenn sie die Tabletten nicht nimmt, kriegt sie Angst, "Angst, dass sie

gar nicht mehr weiter weiß". Ihre Angst materialisiert sich in einem halluzinierten "Mörder", der jederzeit und überall auftauchen kann. Die anderen, die vom halluzinatorischen Charakter des "Mörders" wissen, nehmen diesen aber als "wirklich" und helfen so der alten Frau: das kleine Mädchen genauso wie die Ärztin in der Klinik (Ingrid Kaehler), die Frau Panacek beruhigt, der Mörder habe jetzt Hausverbot und könne sie darum nicht mehr in der Klinik gefährden. Bei einem Besuch bei den Kindern der Frau Panacek stellt sich heraus, dass der "Mörder" eine reale Vorlage hat: Es ist der Schwiegersohn (Günther Schmidt), ein Fischhändler. Er hat die alte Frau entmündigen lassen, danach hat er ihr Geschäft übernommen. Auch seine Frau (Elfriede Irrall), die Tochter der Frau Panacek, hat Angst vor ihm; dass sie sich nicht um ihre Mutter kümmert, entschuldigt sie damit, sie habe im Geschäft zu viel zu tun, auch habe sie Haushalt und Kinder zu versorgen. Das Elternhaus der kleinen Marie wird darum die wahre Familie der Frau Maria Panacek. Mit der verrückten alten Frau kommt ein stimulierendes und befreiendes Element in das Familienleben. Spielerische (scheinbar verrückte) Situationen werden immer häufiger zum Bestandteil des Alltags. Einmal ist Mariens Großmutter (Inge Wolffberg) zu Besuch. Es gibt Spaghetti zu essen. Frau Panacek hat Mühe, diese mit dem Löffel zu bändigen, sie beginnt, die Spaghetti mit den bloßen Händen in den Mund zu balancieren. Marie ist begeistert, auch sie legt den Löffel beiseite, die Großmutter ermahnt sie aber streng. Ein Seitenblick, auch die Eltern Mariens essen inzwischen mit den Händen. Vergnügen breitet sich am Tisch aus, nur Mariens Großmutter schließt sich aus (in gewisser Weise ist sie der Advokat der geregelten Tischsitten und der Normalität). Am Abend gibt es eine große Auseinandersetzung zwischen Mariens Eltern und der Großmutter. Die Verhältnisse kehren sich um, die kranke Frau Panacek sagt über die strenge Großmutter: "Die alte Frau ist krank." - Ganz im Sinne einer Plakatwand, auf der gefordert wird: "Tanzt, tanzt aus der Reihe!", wird die "verrückte" Lockerung des Alltags, das Aufnehmen spielerischer Impulse, eine starke Orientierung auf die Gegenwart der Situation zu etwas Erstrebenswertem und Schönem. Das "Normale" stellt sich als das Bedrückende, Entfremdete, Zwanghafte und Angstbesetzte heraus, das "Nichtnormale" als das Intensive und Angenehme. Frau Panacek: "Ich bin nicht normal." Marie: "Du bist auch nicht langweilig."

Die Verlagerung des Schwerpunktes der Bewertung von Normalität und Verrücktheit findet, wie schon angemerkt, auch im allgemeinen Sprachgebrauch seinen Niederschlag. Wenn die "verrückteste Show der Welt" angekündigt wird, dann darf man darunter ein buntes und lustiges - eben "verrücktes" - Treiben erwarten. Wenn jemand etwas "irre" oder gar "irre gut" findet, dann ist das die höchste Form der Auszeichnung für Kreativität und Imagination. Und wenn Anarcho-Punks "Mehr W-A-hnsinn" (mit eingekreistem "A" natürlich) fordern, dann ist darunter durchaus eine Befreiung, eine Aufforderung zu Demokratie, Lust und Verantwortlichkeit zu verstehen. Die Hinwendung zu unverstellter Neugier, Lust und zu ursprünglichen Formen kindlicher Zuwendung zu Dingen, Menschen und Ereignissen, die in dieser neuen (man kann fast sagen: paradigmatisch neuen) Konzeption des "Irrsinns" verborgen liegt, findet sich auch in einer kuriosen Szene in DER ROTE STRUMPF. Das kleine Mädchen ist mit Frau Panacek im Zoo. Die alte Frau beobachtet mit begeistertem Gesicht, den Oberkörper vorgebeugt, eine Mutter mit einem kleinen Kind. Die Mutter hält das Kind gerade ab (an einem der Bäume, an denen auch die Hunde urinieren dürfen). Die offensichtliche Aufmerksamkeit, die ihr Tun gewonnen hat, ist der Frau peinlich, die Situation ist heikel (wenn man die jahrhundertelange Tabuisierung der Fäkalien und der Handlungen der Exkrementierung in Rechnung stellt, ist dies auch verständlich). Die junge Mutter ist in einer Dilemmasituation: Einerseits hält man kleine Kinder nicht in der Öffentlichkeit ab, die Rechte, die Hunde haben, haben kleine Kinder noch lange nicht; zum anderen gilt aber die umgekehrte Forderung, dass man jemandem, der gerade seine Geschäfte verrichtet, nicht seine Aufmerksamkeit widmen darf. Das Lustverbot, mit dem die Vorgänge der Exkrementierung belegt sind, ist also auch in ein Gefüge von komplementären Verhaltensaufforderungen gespiegelt. Die Frau Panacek übertritt letzteres Verbot; damit wird das - eigentlich verbotene - Verhalten der jungen Frau "öffentlich", damit entsteht ihr Dilemma, das sich direkt in Abwehr und Aggression umsetzt. Eilig ordnet sie das kleine Kind ein, und empört ruft sie Frau Panacek zu: "Unmöglich, so was!" Schon vorher wird das Verhalten Frau Panaceks in einem Dialog mit Marie thematisiert, und auch hier scheinen die unvermittelte Vernünftigkeit der Verrückten und die skurrile Uneinsehbarkeit der Alltagsregeln auf. Das Mädchen: "Du darfst das aber nicht!" Frau Panacek: "Wieso? Die darf das doch auch!" In dieser Szene wird ein Verfahren deutlich,

das mittels der sogenannten "Verrückten" der normalen Alltagswelt einen Spiegel vorhält.

Der "Verrückte" ist ein Unangepaßter, der sich nicht in das Konzert der Alltagsnormen einfügt, der lustbetont seine Erfahrungen macht und der - weil er die Lust nicht verleugnet - die frustrierenden Momente der Normalität nach außen kehrt.

Die andere Identität

Eine besondere Gruppe von Filmen stellt Personen dar, die neue elementare Rollenbeziehungen, neue Identitäten akzeptieren oder die ihre Identitäten mit anderen wechseln - was oft dazu führt, dass Verdrängtes und Vergessenes wieder aktualisiert wird und neu ausgelebt werden muß. Zu den Filmen dieses Motivbereichs gehört SECRET CEREMONY (Großbritannien 1968) von Joseph Losey. (Der deutsche Verleihtitel "Die Frau aus dem Nichts" enthält keinerlei Hinweis mehr auf das geheimnisvolle Geschehen zwischen den beiden Frauen, von dem der Film erzählt.) Die 22jährige Cenci Engelhardt (Mia Farrow), die sehr viel jünger wirkt und die auf dem Bewußtseinsstand einer Zwölfjährigen stehengeblieben zu sein scheint, spricht eines Tages die Prostituierte Leonora (Elizabeth Taylor) an. Sie insistiert darauf, dass Leonora ihre Mutter sei. Cenci scheint sehr reich zu sein, sie lebt allein in einem üppig ausgestatteten Haus. Leonora läßt sich auf das Spiel ein, zunächst, weil sie fasziniert ist von Cencis Reichtum, dann wächst sie aber langsam in die ihr angebotene Mutterrolle hinein. Die Erinnerung an die eigene Tochter, die, von Leonora vernachlässigt, im Alter von zehn Jahren ertrank, bricht wieder auf. Leonora ergreift Cencis Partei gegen ihre habgierigen Tanten (Pamela Brown und Peggy Ashcroft) und ihren Stiefvater Albert (Robert Mitchum). Cencis leiblicher Vater war gestorben, als sie neun Jahre alt war, ihre Mutter war zum Schluß geistesgestört. Albert greift in die Beziehung selbst ein, er verfolgt Cenci mit obszönen Reden und Wünschen. Cenci ist zutiefst verwirrt. In einem Seebad gibt sie sich als Schwangere aus, sie hat sich Kissen unters Kleid gestopft. Leonora ist Cenci und Albert gefolgt, es kommt zum Streit, erst zwischen Leonora und Albert, dann aber auch zwischen den beiden Frauen. Cenci weist ihre Wahlmutter zurück. Wieder zu Hause, zieht Cenci die Konsequenzen aus der unmöglichen Wahl: Sie vergiftet sich mit einer Überdosis Schlaftabletten. Noch einmal weist sie Leonora zu-

rück, dann stirbt sie. Leonora nimmt Rache, sie sticht am Sarg Cencis Albert nieder. Aus der Wiederholung des Todes der eigenen Tochter kann sie nun die Sicherung ihrer eigenen Identität ziehen: "Zwei Mäuse waren in einen Eimer mit Sahne gefallen. Eine schrie um Hilfe, sie ertrank. Die andere strampelte in blinder Angst. Am nächsten Morgen fand sie sich gerettet - auf einem Klumpen Butter sitzend."

Der Verlust der Mutterbeziehung Cencis ist gespiegelt in den Verlust ihrer späteren Objektbeziehungen. Zudem wird der Verlust der Mutterbindung aufgefaßt als Verlust der Identität. "Er ist zeichenhaft vorgegeben in der fast vollständigen Abwesenheit irgendeiner Beziehung zwischen Cenci und den sie umgebenden Mosaiken, Intarsien, Bildern, Teppichen, Kandelabern, Gerätschaften aller Art. Deshalb kann man ihr auch alles wegnehmen (man nimmt ihr damit nichts weg); Realität besitzen für sie nur ihre Puppen, das Froschkissen (das Leonora zerfetzen wird), Fotografien, primanerhaft von Liebe stammelnde (...) Postkarten von Albert, die sie (statt seiner) mit ins Bett nimmt. Die vernachlässigte opulente Dingwelt wird von der Kamera so ausführlich gewürdigt, wie Cenci ihr keine Beachtung schenkt. Anders gesagt: die mise-en-scène läßt sich mit Cenci auf keinerlei Komplizenschaft ein, eher jedoch mit Leonora, die ihre verkäufliche Identität (sie!) auch den Accessoires preisgibt (...), indem sie sich aneignet, was sie braucht: nicht nur Nahrung, Kleider, ein Bad und ein Bett, sondern auch ein Kind und eine (trägerische) Ahnung von Geborgenheit" (Alexander/Jansen 1977: 132-134). Ambivalenz und Unentschiedenheit zeigt vor allem Cencis Beziehung zu Albert, eine eigentümliche Mischung aus Abscheu und Faszination: ein unerfüllbarer Lustwunsch, heimlich und in symbolische Handlungen umgesetzt. Ähnliches auch in REPULSION: Carol ist zwar fasziniert von Michaels Rasierzeug, andererseits stößt es sie ab (die Ambivalenz hier ist sicherlich beeinflusst durch ein Konkurrenzverbot - Michael ist der Freund von Carols Schwester). Ein Widerspruch auch nach der Abreise von Michael und Carols Schwester: Carol drückt das schmutzige Unterhemd Michaels an ihr Gesicht, bekommt daraufhin sofort einen Brechreiz.

Ambivalente Beziehungsdefinitionen und damit verbundener Identitätswandel ist auch das Thema von Claude Chabrols Film LES BICHES (Frankreich 1967). Im Zentrum wiederum eine unschuldig-entrückte Kindfrau, dominiert von einer elegant-weltge-

wandten Dame, schließlich der Mann. Die Geschichte in Kürze: Frederique (Stephane Audran) nimmt die Pflastermalerin Why (Jacqueline Sassard) mit in ihre Villa in Saint-Tropez. Dort verliebt sich Why (!) in den Architekten Paul Thomas (Jean-Louis Trintignant) und schläft mit ihm (vielleicht ist er ihr erster Liebhaber). Doch schon am nächsten Tag gelingt es Frederique, Paul zu verführen, und sie erklärt Why, sie wolle von nun an mit Paul zusammenleben. Das Dominanzverhältnis zwischen den beiden Frauen ist wiederhergestellt, in der Folge wird Why - die sich vor dem Spiegel in Frederiques Rolle träumt - zum Diener des Paares, sie bringt das Frühstück ans Bett, legt die gewünschte Schallplatte auf, mischt und serviert die Getränke. Doch sieht man sie nachts vor der Tür des Paares, sie belauscht die beiden, masturbiert schließlich. In Paris kommt es dann zur entscheidenden Auseinandersetzung zwischen Frederique und Why: Während Frederique einen Ausschließlichkeitsanspruch auf Paul anmeldet ("er gehört mir"), ist Why frei vom Besitzanspruch, sie liebt beide. Dennoch muß sie Frederique töten, um Paul besitzen zu können. Nach dem Mord bittet sie Paul zu sich, sie will mit ihm allein sein, endgültig hat sie Frederiques Rolle übernommen, sie trägt deren Kleider. Der Wandel der Frauen wird unter anderem durch den Wandel der Farben der Kleidung der beiden Frauen angedeutet: Am Anfang ist Frederique zumeist dunkel gekleidet, am Schluß dominiert das Weiß. Bei Why ist es umgekehrt. Die Symbolik der Farben der Kleidung spiegelt auch in THREE WOMEN den Wandel der Personen und ihre schließliche symbiotische Annäherung (Kinder 1977: 14).

Eine zentrale Rolle in der Darstellung von Identitätskrisen spielen Spiegelungen und reale Spiegel. Am deutlichsten ist dies vielleicht in DIE ANGST IST EIN ZWEITER SCHATTEN (BRD 1975, Norbert Kückelmann): Anna (Astrid Fournell), die unter ihrem dominierenden Freund (Günther Maria Halmer) leidet und die dabei ist, sich von ihm zu befreien, steht in einer Schlüsselszene vor dem Spiegel. Sie sieht sich, halluziniert den Freund, betrachtet im Spiegel, wie sie ihn mit dem Rasiermesser umbringt. Der Mord bleibt symbolisch, aber sie kann sich damit lösen. Carrie White (Sissy Spacek) ist am Anfang von CARRIE ein schüchterner Teenager; vor dem Spiegel in ihrem Zimmer sitzend, betrachtet sie sich, der Spiegel beginnt zu vibrieren, er zerspringt: Damit beginnt zugleich ein neues Selbstverständnis für sie, sie ist eine junge Frau geworden, und sie hat ihre telekinetischen Fähigkeiten entdeckt (sie kann

sich jetzt zur Wehr setzen). Auch in LES BICHES werden die schizophrenen Untertöne in Whys Verhalten am deutlichsten in einer Spiegelszene - als sie sich zum erstenmal wie Frederique fertigmacht (in gewissem Sinne könnte man sagen: als Frederique maskiert): "Sie spricht von sich selbst im Spiegel als 'meine kleine Why', wie Frederique es tut. Kurz darauf betritt Paul das Schlafzimmer, und die große Gelassenheit, mit der sie ihm begegnet, als er sie überrascht, zeigt die Kraft ihrer Überzeugung an, eine neue oder andere Person zu sein. Sie tue dies, sagt sie, um sich schön zu machen. Paul versteht nicht. 'Weil du ein Mann bist', sagt Why und beginnt ihn zu umarmen; dabei wiederholt sie den Satz. Diese Geste indiziert mit großer Deutlichkeit Whys Verwandlung vom Opfer zum Täter" (Wood/Walker 1970: 109).

Viele Filme zeigen, dass Besitzverhältnisse die Möglichkeiten diktieren, die insbesondere Frauen in sozialen Beziehungen haben. Einerseits üben sie selbst den Besitzanspruch aus und machen so andere Beziehungsgefüge unmöglich (wie Frederique es in LES BICHES tut); andererseits werden ihnen in einer von männlichen Vorstellungen determinierten sozialen Wirklichkeit Rollen und Selbstverständnisse zugewiesen, in denen keine - es sei denn, erwartete und erwünschte, aber auch dann nicht selbstgewählte - Erfüllung möglich ist. In der Form der Karikatur wird diese Konzeption oft am deutlichsten. Robert van Ackerens DAS ANDERE LÄCHELN (BRD 1978) ist die Geschichte einer Dreierbeziehung: Paul (Heinz Ehrenfreund) und Irma (Katja Rupé) führen scheinbar eine harmonische Ehe. Pauls Getränkehandel floriert, und Irma hilft ihm dabei, seine Waren auf inszenierten, halbprivaten "Verkaufsparties" loszuschlagen. Aber: Sie tut dies nur unter Qualen, jeder dieser Abende kostet sie große Überwindung. Immer wieder versucht sie, aus der Zwangssituation zu fliehen, schließlich flüchtet sie sich in die Krankheit ("Seit ich krank bin, fühl ich mich viel wohler", heißt es im Film). Ihre Freundin Ellen (Elisabeth Trissenaar) springt ein; keiner leistet Widerstand, nein, ganz im Gegenteil, alle begrüßen es: Sie nimmt immer stärker Irmas Platz ein, wird zur Doppelgängerin der nun überflüssig gewordenen Ehefrau. Diese kommt aus dem Bett kaum noch heraus, ihre unmittelbare Umgebung verkommt immer mehr, ihr Ordnungssinn scheint völlig gebrochen, der Wille, das Environment zu gestalten, ist fort. Als sie stirbt, ist der Rollentausch perfekt: Ellen wird Pauls neue Frau. Sie funktioniert, wie Irma

funktionieren sollte. Und sie mußte funktionieren, wollte sie Paul gewinnen: Die Frauen sind austauschbar, weil sie nicht als Personen erwartet und beurteilt werden, sondern als funktionierende Bestandteile der Selbstdarstellungsmaschinerie des Mannes (der wiederum unter äußerem Zwang steht): "Gegenüber dem Mann ist keine der beiden Frauen imstande, sich selbst zu verwirklichen, verhält jede sich unfrei, weil sie sich getreu den herrschenden Bedingungen immer nur auf seine Prämissen einlassen, eigene erst gar nicht entwickeln" (Robert van Ackeren).

Ein Verfolgungswahn ist die treibende Kraft, die in LE LOCATAIRE (Frankreich 1976, Roman Polanski) den von Roman Polanski selbst gespielten Trelkovsky in eine neue Person treibt. Trelkovsky ist der neue Mieter eines Appartements, dessen bisherige Inhaberin Selbstmord begangen hat. Zwar lebt sie zu Beginn des Films noch, Trelkovsky stattet der wie eine Mumie völlig verbundenen jungen Frau sogar noch einen Besuch ab, doch stirbt sie bald. Trelkovsky wird zunächst charakterisiert als ein schüchterner Mann, der nur ein Ziel zu haben scheint: nicht anzuecken, es allen recht zu machen, nicht aufzufallen. Im Mietshaus herrscht Terror und Kontrolle, beim leisesten Geräusch, das Trelkovsky verursacht, klopft es an Wänden und Decken. Die Atmosphäre wird immer bedrohlicher, Trelkovskys Sachen werden gestohlen, in der Wohnung bleiben nur die Gegenstände, die seiner Vorgängerin gehört haben. Im Kiosk achtet man nicht auf seine Wünsche, sondern gibt ihm die Zigaretten, die die Vormieterin immer geraucht hat; im Cafe setzt man ihm Schokolade statt Kaffee vor. Trelkovsky beginnt, an eine Verschwörung zu glauben, ein geheimes Bündnis, in dem alle gegen ihn stehen.

Dann kommt es zu einer entscheidenden Halluzination: Trelkovsky ist ein heimlicher Voyeur, mit einem Opernglas verfolgt er, was Menschen in einer seinem Fenster gegenüberliegenden Toilette machen. Trelkovsky ist krank, er fiebert; irgendwann in der Nacht tritt er wieder ans Fenster: Wie gebannt beobachtet er auf der Toilette eine von Kopf bis Fuß in weiße Verbände eingewickelte Frau - seine Vorgängerin. Ihr Blick ist starr auf ihn gerichtet, der fast zahnlose Mund zu einem Grinsen verzerrt. Sie beginnt, sich aus den Verbänden herauszuwickeln, als Trelkovsky wie unter einem Bann auf den Flur hetzt und zur Toilette stürzt. Die Toilette ist leer; er bemerkt, dass sie - wie ein Sarkophag - mit Hieroglyphen

phen ausgemalt ist. Er blickt aus dem Toilettenfenster und ist vor Schreck wie gelähmt: Aus dem Wohnzimmerfenster, wo er vorher gestanden hatte, starrt eine Gestalt zu ihm herüber, sie setzt gerade ein Opernglas an die Augen. Er selbst steht dort drüben und beobachtet sich in der Toilette (eine Spiegelung bzw. ein *deja-vu*-Erlebnis, wie es ja schon in *IMAGES* vorkam).

Von nun an ist kein Halten mehr. Die Wohnung wird - wie schon in *REPULSION* - zur Falle: "Als er nach Hause kommt, glaubt er im Hausflur, Hände würden sich um seinen Hals legen und ihn erwürgen wollen, worauf er das Bewußtsein verliert. Vor seinem Zimmerfenster sieht er, wie ein Gummiball auf und ab hüpfte, der auf einmal zu seinem vom Rumpf abgetrennten Kopf wird; Schritte nähern sich seiner Zimmertür, und mit gewaltigem Kraftaufwand schiebt er die Möbel vor Tür und Fenster. Durch eine Lücke neben dem großen Kleiderschrank tastet sich vom Fenster her eine Hand vor, auf die er in wilder Panik (...) und so lange einsticht, bis sie sich wieder zurückzieht, und er bemerkt, dass er nur sich selbst verletzt hat" (Werner 1981: 181). Beruhigung tritt nur ein, wenn sich Trelkovsky als seine Vorgängerin verkleidet. Zwar wird er dann von allen, die ihn sehen, belächelt, aber die Halluzinationen und Schreckgesichter treten dann zurück. Aber auch die Verkleidung ist eine Falle: Trelkovsky wiederholt den Selbstmord und wacht im Krankenhaus wieder auf: von Kopf bis Fuß bandagiert, an seinem Bett ist Besuch, ein Mann, der genauso aussieht wie er selbst. Der Kreis ist geschlossen, die Falle ist zu, ein Entkommen nicht mehr möglich, nicht einmal der Tod schafft Beruhigung. Trelkovsky ist die andere Person geworden und - wie im Traum - bei sich selbst wieder angelangt.

Einsamkeit und große Scheu sind auch die Ausgangsbedingungen, unter denen Anne (Sabine von Maydell) in *DIE PUPPE* (BRD 1982, Detlev Fechtmann) krank wird. Sie lebt mit ihren Eltern (Ingrid Slowak und Christian Haisch) und dem Großvater (Heinz Gerling) in einem Wohnblock am Rande der Großstadt. Beide Eltern arbeiten, so dass der Großvater die eigentliche Bezugsperson der kleinen Anne ist. Als er stirbt, ist sie allein, und sie begegnet ihrer Einsamkeit dadurch, dass sie den Großvater halluziniert. Solange sie Kind ist, ist dies für ihre Umgebung durchaus tolerabel, als sie dann aber in den Beruf eintritt und den imaginären Großvater nicht auf gibt, stößt sie auf Ablehnung und Mißtrauen. Sie

bricht zusammen, wird von den Eltern in eine Klinik eingewiesen, schließlich als "geheilt" wieder entlassen. Auf dem Weg zur elterlichen Wohnung begegnet sie sich selbst als kleinem Mädchen (Elke Rensing). Sie flieht mit dem Auto, irgendwohin. Als auf nächtlicher Straße vor ihr eine Puppe liegt (ein vergrößertes Abbild einer Puppe, die sie als Kind besessen hat, aber auch eine Puppe von sich selbst), versucht sie nochmals zu fliehen, kehrt dann aber um und geht, wie traumwandelnd, auf die Puppe zu. Das letzte Bild des Films ist ein Foto, das in der elterlichen Wohnung gehangen hatte und das einen Strand zeigt. Anne ist in dem Bild, sie geht am Wasser entlang auf die Kamera zu.

Der Film ist in einer komplizierten Flashback-Technik erzählt: Anne erinnert ihre Vorgeschichte während der Fahrt, die bei der Puppe endet. Auf diese Art werden verborgene Ähnlichkeiten und Bezüge zwischen ihrer Kindheit und ihrer Gegenwart deutlich, es zeigt sich, wie sich die scheinbar ungebrochene Gegenwart der Autofahrt immer stärker mit traumatischen und halluzinatorischen Momenten durchsetzt - bis schließlich Raum und Zeit aufgehoben sind und in ein Traumbild zusammengeführt werden. Irrealisierend ist den ganzen Film über die Führung der Schauspieler, die wie unter einem Zwang zu handeln scheinen - der traumatische Einfluß greift so schon in die Bilder selbst ein.

Aus Schmerz und Angst und Unterdrückung resultiert der Wandel der Person. Das Aufgeben der alten Identität ist die Antwort darauf, dass sie Lust als Angst austragen musste, Sehnsüchte ins Imaginäre abgewiesen hat, Nähe, Wärme und Zutrauen unmöglich machte. Im alten etymologischen Sinne (*schiz* = gebrochen, *phrenos* = Seele) ist der Schizophrene "jemand, dem das Herz gebrochen ist. Man weiß, dass selbst gebrochene Herzen zu reparieren sind, wenn wir das Herz dazu haben. Doch 'Schizophrenie' in diesem existentiellen Sinn hat wenig zu tun mit klinischer Untersuchung, Diagnose, Prognose und Therapie von 'Schizophrenie'" (Laing 1969: 119). Es geht hier vielmehr um literarische Ausprägungen eines Motivkomplexes, der sich auch als psychische Krankheit ausfallen kann. Und häufig sind die Geschichten, die von Menschen mit gebrochenem Herzen erzählt werden, im Kern eigentlich abgemilderte Krankheitsgeschichten, verallgemeinerte Versionen einer psychischen Grundsituation, ohne deren klinische Korrespondenten zu berücksichtigen. Kurz: Chiffren für eine Befindlichkeit, ein

Lebensgefühl, ein spezifisches gesellschaftliches Selbstverständnis; Indizien für ein kollektives Bewußtsein, einen "Zeitgeist", in dessen Gefolge Konzeptionen und Terminologien der Psychologie/Psychiatrie modisch geworden sind und psychische Krankheit als Metapher für eine Befindlichkeit ausgebeutet wird. Auf der anderen Seite aber können die gleichen Erscheinungen als Anzeichen einer kulturellen Krise gelesen werden: Die Wohlstands- und Konsumgesellschaft suggeriert im Rahmen ihrer Philosophie die Stabilität der Person (immer noch: "Kannste was, haste was - haste was, biste was"). Das Brüchigwerden dieser Konstruktion der Wirklichkeit zeigt sich am Zerschneiden der Persönlichkeit. Gespaltene Identität ist das "Normale" in einer seelenlosen Gesellschaft. Das Leiden an der Wirklichkeit resultiert aus der Unfähigkeit der geltenden Ideologie, Antworten auf existentielle Fragen zu geben. Ganz im Gegenteil: Die Warenwelt verdinglicht auch den Menschen und schafft damit erst die Voraussetzungen für die Krise der Identität. Tod und Geburt, Krankheit und Traum entziehen sich dem Zugriff der dinglichen Interpretation. Im Nachdenken über diese Kategorien artikuliert sich ein radikales "Unbehagen an der Zivilisation".

Der zerstörerische Zugriff gesellschaftlicher Verhältnisse auf das Individuum findet sich in radikalster Form in der Ausgangssituation von *THREE WOMEN* (USA 1977) von Robert Altman: Die drei Frauengestalten sind verschiedene Facettierungen einer grundlegenden Krise ihres Selbst- und Selbstwertbewußtseins. Ihre Geschichte gelangt durch Grenzerfahrungen zu einem neuen Zustand, der für alle erträglicher ist. Pinky (Sissy Spacek), die jüngste der drei, ist der texanischen Provinz und ihren Eltern entflohen. Sie ist nach Westen, nach Kalifornien gegangen (Anspielungen auf die Mythologie Amerikas finden sich zahlreiche), wo sie sich nach eigener Wahl für ein neues Elternmodell entscheiden kann. Es ist Millie (Shelley Duvall), eine Arbeitskollegin, mit der sie sich schließlich das Apartment teilt, mittels derer sie sich eine neue Identität entwerfen will. Doch Millie ist eine verwundbare Puppe, und Kalifornien stellt sich als eine neue Wüste heraus. Millies Perfektion ist die Perfektion des Abziehbildes, das Akzeptieren aller Werte und Bestandteile der Werbewelt. Letztlich ist Millie so synthetisch wie die Produkte, die sie zur Aus- und Zurschaustellung ihrer Persönlichkeit benutzt. Die dritte der Frauen ist Willie (Danice Rule), die zusammen mit ihrem Macho-Ehemann Edgar (Robert Fortier) in einer Geis-

terstadt namens Dodge City lebt. Sie hat die Kommunikation fast aufgegeben und drückt sich nur noch mit ihren Malereien aus, die sie auf den Boden von Swimmingpools pinselt. Fast alle, mit Ausnahme Pinkys, ignorieren ihre Bilder aber. Dabei sind diese Bilder mythische Parabeln auf das, was der Film abhandelt und die drei Frauen schließlich eint: Jedes der drei Gemälde, die man im Verlauf des Films sieht, zeigt den Konflikt von vier Gestalten; drei sind weiblich, eine männlich; die männliche Figur steht in Kontrast zu den weiblichen; es scheint Macht und Herrschaft von ihr auszugehen.

Angst und Schuld, nicht wirklich "Ich" zu sein, Vereinsamung und Leere kennzeichnen die Situation der drei Frauen. Aber: Alle drei kämpfen gegen ihre Umgebung und regenerieren sich in einem dreistufigen Prozeß der Wiedergeburt, in dessen Verlauf sie zu einer einzigen Person zusammengeschlossen werden. Die erste Stufe dieses Prozesses wird durch die verwundbarste eingeleitet, durch Pinky. Sie begeht einen Selbstmordversuch, nachdem sie Millie und Edgar beim Liebesspiel überrascht hat, eine Szene, die sie zutiefst verwirrt, weil gerade für sie Sexualität mit Schuld besetzt ist. Sie springt vom zweiten Stock des Apartmenthauses, in dem sie zusammen mit Millie wohnt, in den Swimmingpool, auf dessen Grund sie eines der Bilder Willies erwartet. Sie stirbt aber nicht. Vielmehr löst ihre Handlung die erste Verwandlung der drei Frauen aus: Willie spricht bei dem Versuch, Pinky zu retten, ihr erstes Wort; zugleich beginnt sie zu verstehen, dass ihre Bilder auf dem Grund des Beckens dazu beigetragen haben, den Selbstmordversuch auszulösen. Pinky fällt in zeitweiliges Koma. Dies weckt Millie aus ihrer Trance auf, zum erstenmal hat sie authentische und ungekünstelte Gefühle, sie beginnt, die ihr von Beginn an zugewiesene Mutterrolle zu akzeptieren. Als Pinky schließlich aus dem Koma wieder erwacht, verwandelt sie sich in eine gesteigerte Version der alten Millie: selbstsüchtig, synthetisch, beherrschend. Sie benutzt für ihre neue Identität alle Attribute der alten Millie - Kleidung, Wohnung, Tagebuch; selbst den lächerlichen Ersatzliebhaber Edgar zieht sie an sich.

Die zweite Stufe des Wandels wird wiederum durch Pinky eingeleitet: In einem ihrer Träume kommen die drei Frauen zusammen, Millie lacht und weint, Willie malt, und Pinky stirbt; die Gesichter von Zwillingen verändern sich fließend; die marionettenhaften Eltern Pinkys (Ruth Nelson und John Crom-

well) schlafen miteinander; Dirty Gertie schließlich tritt auf, eine mechanische Puppe mit hysterischem Gelächter - eine kranke und entmenschlichte Figur, eine Symbolisierung dessen, in was die sterile Umgebung die drei Frauen hineinzwingt. Von diesem Alptraum erwacht, umarmt Pinky Millie wie ein Kind, sie sucht Hilfe. Die Periode der parasitären gegenseitigen Ausbeutung ist damit abgeschlossen, die Mutter-Kind-Beziehung wird geschlossen, Ich und Rolle werden zusammengeführt.

Die dritte Stufe schließlich beginnt mit einer konkreten Geburt, Willie gebärt ihr Kind, Millie versucht zu helfen, hilflos und aufgeregt. Pinky soll einen Arzt holen, bleibt aber, wie in gefrorenem Schrecken, stehen. Willies Kind kommt tot zur Welt. In einem Horrorbild "kommt Millie mit blutüberströmten Händen aus dem Haus und ohrfeigt Pinky, die immer noch in panischer Reglosigkeit dasteht" (Pflaum 1981: 140).

Gerade so, wie der Selbstmordversuch den ersten Wandel der drei Frauen auslöste, verstärkt und symbolisiert das tote Kind nun alles, was im Bewußtsein der Frauen Schmerz verursacht hat. Sie können sich aus der stummen Einsamkeit, der Angst und der Abhängigkeit von Edgar befreien. "Doch die spröden Bilder, die Öde vor ihrem kleinen Landhaus (in den Schluß Einstellungen des Films, HJW) dementieren jeden Gedanken an ein Happy-End, und die Identität der radikal veränderten Frauen steht wieder im Zusammenhang eines Rollenspiels, das auch ein Machtverhältnis bedeutet: Tochter, Mutter und alte Dame" (ebd., 141). THREE WOMEN ist ein radikaler Film, weil er in der Gestalt eines mythischen Traums die Abhängigkeiten und Wandlungen der Persönlichkeit in der Wirklichkeit der Konsumgesellschaft thematisiert. Die Innenwelt der drei Frauen, die Außenwelt eines Konsumarchipels: Das ist der grundlegende Konflikt, an dem der Film ansetzt. Dass der Wandel der Personen so sehr von ihnen selbst ausgeht und beeinflusst wird und dass die Reichweite des Herrschaftsbereichs der Warenwelt so gering gehalten ist, ist zugleich eine These über deren Irrelevanz.

Wie ein abstraktes Spiel über ein ähnliches Thema ist Ingmar Bergmans PERSONA (Schweden 1966) konzipiert. "Persona" hieß in der Antike die Maske der Schauspieler. Um Masken und Maskierungen geht es auch in dem Film. In der Psychologie C.G. Jung bezeichnet "Persona" "den bewußt artifizialen

oder maskierten Persönlichkeitskomplex (...), der von einem Individuum entgegen seinen inneren Charakterzügen adaptiert werde, um ihm als Schutz, als Verteidigung, als ein Betrug oder als ein Versuch zu dienen, sich der Umwelt anzupassen" (Björkman u.a. 1976: 224).

Am Beginn des Spiels steht ein Schweigen. Eine Schauspielerin namens Elisabeth Vogler (Liv Ullmann), die die Rolle der Elektra gespielt hatte, brachte während einer Aufführung des Stückes keinen Ton mehr hervor; seitdem schweigt sie. Ein Ausfall der Sprache aus Hysterie scheidet aus, die Ärztin (Margaretha Krook), die Elisabeth behandelt, wittert vielmehr Verkapselung, Flucht aus einer Welt, in der der Schrecken zum Alltag gehört. Wenige Indizien stützen diese Hypothese. Elisabeth sieht auf dem Bildschirm einen vietnamesischen Mönch, der sich verbrennt. Die Maske der Schweigenden verrutscht, sie drängt sich in stummem Entsetzen in die Ecke. Das Vietnam-Zitat dient für eine kurze Sequenz als thematischer Aufhänger. Später wird in ähnlicher Funktion das berühmte Bild einer Razzia im Warschauer Ghetto, mit einem hilflos die Arme reckenden kleinen Jungen, verwendet. Doch diese Zitate der Außenwelt spielen keine zentrale Rolle, sind nur Auslöser für etwas, was schon in den Protagonisten war - die Dynamik des Spiels kommt aus den beiden Hauptpersonen.

Als die Behandlung in der Klinik nichts nutzt, schickt die Ärztin Elisabeth in ihr Sommerhaus. Begleitet wird sie von einer Krankenschwester (Bibi Andersson) namens Alma (ein sprechender Name: die Gute, die Wohltuende, die Nährende). In der Beschreibung von Jean-Louis Baudry: "Von da an verläuft die Handlung in zwei Zeitsträngen. Ausgesetzt dem Schweigen der Schauspielerin, beginnt die Krankenschwester, von einer vertraulichen Mitteilung zur anderen, ohne sich Rechenschaft davon zu geben, die Geheimnisse ihres Privatlebens aufzudecken. Die analytische Situation ist eindeutig: Das Schweigen, die Durchlässigkeit (man könnte auch sagen: das weiße Blatt) funktioniert wie eine Falle, in der der Text von jemandem sich fängt. Die Analyse erfüllt übrigens ihre Funktion: Als die Krankenschwester die Indiskretion begeht, einen Brief zu lesen, den die Schauspielerin geschrieben hat, sieht sie sich mit der Verspottung ihrer Existenz konfrontiert, die aufhört, alleingültiger Text, Wahrheit zu sein (damit ist wohl gemeint: eine unzensurierte, eigene Realität, HJW). Weil die Schauspielerin sie nicht in ihrer

Einzigartigkeit respektiert, verliert die Krankenschwester ihre eigenen Maßstäbe. Was für sie Realität war, ist nur noch die Illusion von Tiefe. (...) Nach diesem ersten Teil, dieser ersten Umkehrung - die, die heilen sollte, wird selbst das Objekt der Heilung -, tritt die Krankenschwester nach und nach an die Stelle der Schauspielerin. Die Ähnlichkeit zwischen den beiden Frauen wächst. Die Krankenschwester gleicht sich der anderen an, spielt deren Rolle, nimmt deren Maske. Sie entdeckt und sie lebt noch einmal für sich die Konflikte, die der Grund für das Verstummen der Schauspielerin waren. Das Schweigen war nur eine Maske, deren die Schauspielerin sich bediente, um kindesmörderischen Neigungen zu entfliehen. Die Krankenschwester reißt ihr die Maske ab und deckt die Wahrheit auf, die verborgen war. (...) Die beiden Frauen können sich trennen" (Baudry 1967: 608-609).

Die Schizophrenie, die den Ausgangspunkt des Films bildet, ist moralischer und nicht klinischer Art. Die relevanten Grunderfahrungen sind Leere, Einsamkeit, Entfremdung, Schmerz und Hilflosigkeit - ein Dauertopos nicht nur für Bergman, sondern für viele Filmemacher der letzten Jahre. Die Krise und der Wandel des einzelnen spielen sich ab im Grenzbereich von Tod, Gesellschaft, Liebe und Krankheit - verschwegene Themen, existentielle Grundkategorien. Viele der Filme, die wir hier gemustert haben, sind philosophische Untersuchungen über diese Themenkreise, Parabeln und Exempla, in denen die psychische Krankheit ein Spiegel der heillosen Trostlosigkeit einer Welt ist, die existentielle Bereiche ausblendet. Darauf wird am Schluß der Untersuchungen noch zurückzukommen sein.

EXPERIMENTELLE PSYCHOSEN

Die Situationen, die in GASLIGHT (USA 1943, George Cukor) dazu benutzt werden, die junge Frau (Ingrid Bergman) immer mehr in eine paranoide Psychose zu treiben, haben starke Ähnlichkeit mit den "Krisenexperimenten", wie sie in der Ethnomethodologie dazu verwendet werden, normalerweise stillschweigend geltende Regeln des Alltagshandelns aufzudecken. Wenn man jemanden so behandelt, als habe er eine soziale Rolle, die er "in Wirklichkeit" gar nicht hat (ein "Restaurantbesucher" wird als "Kellner" in eine Interaktion verwickelt), so sind Angst, Entrüstung, starke Gefühle der Erniedrigung und des Mitleids die normalen Reaktionen der Betei-

ligten. Auch verlangen sie heftig nach einer (rationalisierenden) Erklärung der Situation. Zumeist sind die Versuchspersonen nicht dazu in der Lage, alternative Definitionen der Situation auszuentwickeln und ihnen gemäß zu handeln. Was auf jeden Fall verlorengelassen ist, ist eine auf gegenseitiger Zustimmung beruhende Interpretation der Wirklichkeit. Es kommt zu einem "Realitätsbruch", die Versuchspersonen sind nicht mehr dazu in der Lage, angemessene Deutungen dessen, was geschieht, zu finden. Sie werden, in den Worten Mehan und Woods, "desozialisierten Schizophrenen immer ähnlicher, d. h. Personen bar jeder sozialen Realität" (Mehan/Wood 1976: 53).

Symptome psychischer Störungen und sogar psychotischer Zusammenbrüche lassen sich auch unter künstlichen Bedingungen von äußerer Belastung, Streß, durch Einnahme von Drogen wie Meskalin und LSD 25, durch einen Dauerzustand von Gefährdung und Furcht (wie im Krieg) und durch den Entzug von Schlaf, Nahrung und Sinneserlebnissen herstellen (Scheff 1973: 32-38). Ob diese Modellpsychosen und die echten Psychosen im Grunde gleich sind, ist in der wissenschaftlichen Literatur umstritten; einige Forscher halten sie für identisch, andere glauben, es bestünden große Unterschiede zwischen experimentellen und realen Psychosen.

Künstlich psychotische Situationen werden manchmal auch in Fernsehsendungen hergestellt, die im realen Leben mit versteckter Kamera aufgenommen werden. Ein Beispiel: Eine Theke in einer Bar war so präpariert worden, dass im Fuß der Gläser ein Metallstück eingegossen war, so dass jemand unter der Theke (für den Besucher unsichtbar) mit einem Magneten das Glas hin- und herschieben konnte. Alle anderen Gäste vor der Theke waren instruiert, die Bewegungen des Glases strikt zu ignorieren, so dass - scheinbar - nur dem neuangekommenen Besucher sein wanderndes Glas auffallen konnte. Die Probanden in diesem Experiment verhalten sich immer gleich: Wenn zum ersten Mal der Trick eingesetzt wird, schauen sie verwundert-irritiert, was dort passiert; es folgt ein Blick zu den anderen, der Gesichtsausdruck ist irritiert-amüsiert, so, als wollten sie sich rückversichern, dass auch die anderen das unerwartbare Geschehen wahrgenommen haben; keine Reaktion der anderen, ganz im Gegenteil, sie reagieren verwundert auf den nicht begründeten Blickkontakt mit dem Probanden; bei diesem stellt sich Verwirrung ein; das Glas bewegt sich wieder; es erfolgt jetzt kein Versuch mehr, sich mit den anderen

über die gemeinsame Geltung der Sinneswahrnehmung zu verständigen; manchmal reibt sich der Proband die Augen, als wollte er sich selbst versichern, dass diese in Ordnung sind; es folgt regelmäßig die Flucht aus der Situation, das Opfer des Fernsehteams versucht möglichst schnell zu bezahlen und zu gehen. Dass der Zuschauer später in der Sendung über diese alptraumhafte und angsterregende Situation lachen kann, ist sicherlich doppelbödig, denn jeder kann sich ausmalen, wie er sich in einer solchen beunruhigenden Lage - mit offensichtlichen Halluzinationen - fühlen würde; die Relativität dessen, was als "wirklich" gilt, wird angedeutet.

Auch in der Filmgeschichte gibt es Versuche, experimentelle Psychosen nachzubilden. Ein wichtiges neueres Beispiel ist Ken Russells *ALTERED STATES* (USA 1980). Im Mittelpunkt steht der junge Wissenschaftler Eddie Jessup (William Hurt), der von den Grenzbereichen menschlichen Bewußtseins fasziniert ist: Insbesondere die Schizophrenie sieht er weniger als eine Krankheit als vielmehr als eine andere Bewußtseinschicht, zu der wir normalerweise keinen Zugang haben. Im Selbstexperiment wendet er zunächst Deprivationsanordnungen an. Er schließt sich in einen Isolationstank ein, in dem völlige Stille und völlige Dunkelheit herrschen. Halluzinationen treten auf (die man im Film visualisiert findet); die Figur des Vaters, religiöse Symbolik, die Frau als Schlange und als Echse sind das symbolträchtige Inventar des Traums. Den Deprivationsexperimenten folgt die Anwendung von Drogen, die Jessup von mexikanischen Indianern bekommen hat und deren Einnahme zu zahlreichen Transfigurationen des Protagonisten (zum Primaten, sogar in einen urzeitlichen Zustand der Materie führt. Wieder in seiner ursprünglichen Gestalt, lassen ihn die geheimnisvollen Kräfte, die die Drogen in ihm geweckt haben, dennoch nicht in Ruhe; immer wieder verläßt er die Gegenwart und wandert in andere Zeiten ab. Erst als es ihm nach zehn Jahren gelingt, zu seiner Frau "Ich liebe dich" zu sagen, ist seine künstlich hervorgerufene Psychose beendet, die Halluzinationen und Transfigurationen bleiben aus.

In diesem Film setzt sich also jemand künstlich der Psychose aus, und sie wird übermächtig, läßt ihn nicht mehr los. Er muß die experimentell herbeigeführte Krankheit genauso in einem langen Heilungsprozeß überwinden wie ein "normaler Kranker" seine "natürliche Krankheit".

Literatur

Alexander, Georg / Jansen, Peter W. (1977) Kommentierte Filmografie. In: Joseph Losey. München: Hanser, S. 49-176 (Reihe Film. 11.).

Baudry, Jean-Louis (1967) Person, Personne, Persona. In: Filmkritik 11, S. 607-610.

Donner, Wolf (1973) Dynamit in Seidenpapier. In: Die Zeit, Nr. 19 (4. Mai), S. 23.

Everson, William K. (1980) Klassiker des Horrorfilms. München: Goldmann (Goldmann-Magnum. 10205.).

Geyrhofer, Friedrich (1972) Horror und Gesellschaft. In: Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik. Hrsg. v. Karsten Witte. Frankfurt: Suhrkamp, S. 55-60 (Edition Suhrkamp. 557.).

Kinder, Marsha (1977) The art of dreaming in "Three women" and "Providence": Structures of the self. In: Film Quarterly 31,1, S. 10-18.

Laing, Ronald D. (1969) Phänomenologie der Erfahrung. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 314.).

Mehan, Hugh / Wood, Houston (1976) Fünf Merkmale der Realität. In: Weingarten/Sack/Schenkein (1976: 29-63).

Pflaum, Hans Günther (1981) Kommentierte Filmografie. In: Robert Altman. München: Hanser, S. 57-170 (Reihe Film. 25.).

— (1982) Midlife Crisis 1981/82. Kein gutes Jahr für den deutschen Spielfilm. In: Jahrbuch Film 82/83. Berichte/Kritiken/Daten. München: Hanser, S. 37-51.

Robinson, David (1976) Ein Metteur-en-scène im Untergrund. In: Werner Hochbaum. Viennale Retrospektive 1976. Wien: Dokumentationszentrum Action, (ohne Paginierung).

Scheff, Thomas 3. (1973) Das Etikett "Geisteskrankheit". Soziale Interaktion und psychische Störung. Frankfurt: S. Fischer (Conditio Humana.).

Sihler, Horst Dieter (1973) Psychiatrie und Film. In: Kino (Berlin) 1,5, S. 42-48.

Smith, Joan M. (1974) The movie as medium for the message (or Movies, dreams, and Schizophrenie thinking). In: Perspectives in Psychiatric Care 12,4, S. 157-164.

Theweleit, Klaus (1977) Männerphantasien. 1.2. Frankfurt: Vlg. Roter Stern.

Weingarten, Elmar / Sack, Fritz / Schenkein, Jim; Hrsg. (1976) Ethnomethodologie. Beiträge zu einer Soziologie

des Alltagshandelns. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 71.).

Werner, Paul (1981) Roman Polanski. Frankfurt: Fischer Taschenbuch-Vlg. (Fischer Cinema.).

Wood, Robin / Walker, Michael (1970) Claude Chabrol London: Studio Vista (Movie Paperbacks.).

— (1985a) Madness in the movies. An annotated bibliography. In: Film Theory 9, S. 17-42.

— (1986) Erzählen, Wissen, Kultur. <Arbeitstitel.> Münster: MAkS Publikationen.

Zemp, Therese (1981) "Man kann euch eben nicht verkaufen". Behinderte und Medien im "Jahr der Behinderten". In: Zoom 5, S. 17-22.