

Hans J. Wulff

Psychiatrie im Film

4. Die Anstalt

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. 77-113 [= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.]).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-4-4>.

Die Anstalt
Die Falle
Die andere Welt
Drehtüren
Paare und Familien
In der Anstalt
Das Personal
Die Hilfe der Gruppe, der "Blick von innen", der Dokumentarismus
Die politische Klinik oder Der Griff zum Individuum, psychische Transplantationen und der Zentralstaat
Die gekachelte Kälte

DIE ANSTALT

Am Ende von DER ROTE STRUMPF (BRD 1980, Wolfgang Turnier) kehrt die von Inge Meysel gespielte alte Frau Panacek in die halboffene psychiatrische Klinik zurück, aus der sie fortgelaufen war, weil sie glaubte, der "Mörder" (eine angsterregende Halluzination) werde ihr auch hierhin folgen. Zusammen mit der Familie des kleinen Mädchens, bei der sie für einige Tage Aufnahme gefunden hatte, steht sie in der "Empfangshalle". Einige Patienten spielen selbstvergessen vor sich hin. Ein Pfleger durchquert den Raum; er trägt ein Tablett, auf dem Medikamentenfläschchen stehen. Die Angestellten sind sehr hochnäsiger, sie duzen die Patienten und herrschen sie an. Die Tür, die zum eigentlichen Innenbereich der Klinik führt, ist abgeschlossen; sie muß von jedem Pfleger auf- und wieder zugesperrt werden. Dahinter ist ein langer, steriler Flur zu sehen.

Alles dies gehört zum gewohnten Erscheinungsbild der psychiatrischen Klinik im Film. Doch dann erlebt man zwei Überraschungen: Eine Ärztin tritt auf. Sie ist ausnehmend freundlich, behandelt die alte Frau mit großer Höflichkeit, und sie erlaubt sogar, daß die kleine Marie die Frau Panacek auf ihr Zimmer begleitet. Kein Wärter beaufsichtigt die beiden dabei. Das Zimmer, welches sie schließlich betreten, ist eingerichtet wie ein kleines Wohnzimmer. Zwar teilt Frau Panacek die Stube mit einer anderen alten Dame, die vor dem Fenster sitzt und keinen Anteil daran nimmt, daß ihre

Mitbewohnerin wieder da ist; aber die Atmosphäre ist wohnlich, es gibt Sofa und Sessel, und es hängen Bilder an den Wänden.

Die Überraschungen bestehen darin, daß dieses so gar nicht zu dem paßt, was in der "normalen Film-Anstalt" üblich ist. Dieses Zimmer steht in vollständigem Gegensatz zu den Zellen, wie sie immer wieder als Innenwelt der Klinik vorgeführt worden sind: Gefängniszellen ähnlich, ohne jeden Geruch nach Wohnlichkeit, Persönlichkeit, Leben. Es sind Orte der Aufbewahrung und des Eingesperrtseins, Orte, an denen die Anteilnahme des Menschen an seiner Lebensumgebung zerstört ist. Das Fehlen privater Einrichtungsgegenstände, die schmucklose Funktionalität der Räume findet eine Verstärkung in der Vergitterung der Fenster. Die Türen sind zumeist verschlossen, gewalttätige Pfleger drohen mit der Zwangsjacke. Auch die Geschichten, die in diesen Anstalten spielen, unterstützen den Eindruck der "Bewahranstalt", in deren Dunstkreis Gewalt und Folter und Ausweglosigkeit gelten. Der Patient hat keine Chance, er hat sein Recht auf Selbstbestimmung verloren, begehrt er auf, wird er "ruhiggestellt" - medikamentös oder mit körperlicher Gewalt. Es sind diese Orte ausweglosen Schreckens, diese Katakomben der Angst, von denen sich das Sanatorium in DER ROTE STRUMPF so abhebt. Überraschend ist auch, daß das kleine Mädchen, ohne von Pflegern bewacht zu werden, in den Innenbereich der Klinik eintreten darf. Denn man ist es gewohnt, daß das Innere der Anstalt ein verbotener Bereich ist.

Dennoch darf nicht zu stark vereinfacht werden. Zwar ist die oben beschriebene "Schreckensanstalt" sicherlich eine der stereotypen Formen der Film-Anstalt; doch ist das Gesicht der Anstalt im Film - die folgenden Beschreibungen werden dies belegen - vielgestaltig und voller Widersprüche.

Die Falle

Jemand soll aus dem Wege geräumt werden. Man will ihn nicht töten, man will ihn auf eine legale und akzeptierbare Weise mundtot machen. Das Opfer soll leben, aber es soll so gut wie tot sein: Eine schwere Aufgabe, aber sie ist lösbar, indem man den Betroffenen aus der Welt der Handelnden entfernt und in einer psychiatrischen Anstalt interniert. Dieses Handlungsmotiv hat sich in den vierziger Jahren vor allem im Kriminalfilm und im Thriller ausgebildet, wurde bis in die sechziger Jahre hinein immer wieder variiert und ist inzwischen in anderen Genres neu interpretiert worden. Es ist immer wieder die gleiche stereotype Grundsituation: Jemand ist jemandem anders aus irgendwelchen Gründen (er will an dessen Geld, er fühlt seinen Ruf geschädigt, der andere ist ein unbequemer oder gefährlicher Mitwisser etc.) feindlich gesinnt. Er wendet sich darum an einen "Sanatoriums"-Besitzer, der meist käuflich ist und der - nicht nur für gutes Geld, sondern auch für Gewinnbeteiligung und ähnliches - die Aufgabe übernimmt, die mißliebige Person zum Schweigen zu bringen. Das "Sanatorium" ist so sicher wie ein Gefängnis. Es stehen genügend dienstbare Geister (als Pfleger getarnt) bereit, die im Notfall dafür sorgen, daß der Eingelieferte nicht entkommen kann. Als Mittel, mit denen die Patienten in der Gefangenschaft gehalten werden können, dienen nicht nur die Ausbruchssicherheit der Anstalt selbst, sondern auch Zwangsjacke und medikamentöse Stillstellung. Aus der Perspektive des Opfers ist es kaum noch möglich, dieser Falle zu enttrinnen, wenn sie erst einmal zugeschnappt hat.

Einige Beispiele: Eine junge Frau (Lenore Aubert), die Anspruch auf ein großes Vermögen hat, wird in *RETURN OF THE WHISTLER* (USA 1948, D. Ross Lerdeman) gegen ihren Willen von den Verwandten ihres verstorbenen Mannes in ein "Sanatorium" eingewiesen. Der Psychiater ist ein verantwortungsloser Handlanger seiner Auftraggeber. Nicht nur prüft er die Angaben, mit denen die Einweisung der jungen Frau begründet wird, nicht nach, sondern er versichert den Verwandten sogar, er habe bereits "viele solcher Fälle" erfolgreich behandelt. Nur durch fremde Hilfe kann die Frau befreit werden. Ein Freund (Michael Duane) wagt sich in die "Höhle des Löwen". Er betritt ein Horrorkabinett: Die Fenster sind vergittert, die langen Flure werden bewacht, "aus irgendwelchen Zimmern des labyrinthartigen Gebäudes hört man Schreie. Die Frau liegt auf dem Bett, bewegungsunfähig, sie steckt in einer Zwangsjacke.

Auf die Hilfe eines Freundes ist auch Margaret Reddle (Brigitte Grothum) in *DIE SELTSAME GRÄFIN* (BRD 1961, Josef von Baky) angewiesen; ohne ihn wäre sie aus dem geheimnisvollen Sanatorium des Dr. Tappatt (Rudolf Fernau) nicht wieder herausgekommen. Auch in diesem Film war der Anspruch auf eine Erbschaft das Motiv, dessentwegen die junge Frau beiseitigt werden sollte.

Um Mitwisserschaft geht es in *WITNESS TO MURDER* (USA 1954, Roy Rowland): Cheryl Draper (Barbara Stanwyck) beobachtet, wie mitten in der Nacht in der Wohnung gegenüber ein Mann eine Frau erwürgt. Sie alarmiert die Polizei, doch diese kann keinen Hinweis auf ein Verbrechen finden. Cheryl glaubt aber weiter an ihre Beobachtung. Sie verdächtigt ihren Nachbarn (George Sanders), einen Schriftsteller, der - um sich selbst zu schützen - die Polizei davon zu überzeugen sucht, daß Cheryl krank sei. Tatsächlich wird sie zur Beobachtung in eine psychiatrische Klinik überwiesen. Damit ist ihre Glaubwürdigkeit zerstört. Nur weil ein Polizeiinspektor (Gary Merrill), der sich in sie verliebt hat, für sie einsetzt, kann sie aus der Anstalt wieder herauskommen. Später zeigt sich, daß ihre Beobachtung richtig war und daß auch ihr Verdacht zutraf.

Die Szenen in der Anstalt sind inszeniert wie ein Alptraum; Raum- und Zeitbezüge zwischen Einstellungen und Sequenzen fehlen oder sind nur schwach. Die Personen bewegen sich wie willenlos, Gesichter sind zu Fratzen verzerrt, Einzelzelle, Wärter und Zwangsjacke gehören sowieso zum Inventar. Der "Wahnsinn" kommt der Protagonistin sehr nahe, wie lange sie ihm noch standhalten kann, ist offen. Im letzten Augenblick kommt der Mann und Freund. Cheryl wirkt noch lange später verstört und ernst - ähnlich wie Margot Wendice (Grace Kelly) in *DIAL M FOR MURDER* (USA 1954, Alfred Hitchcock), die mit Hilfe eines Yard-Inspektors (John Williams) aus der Todeszelle kommt, um ihren Mann (Ray Milland) als den wahren Bösewicht zu überführen.

Es fällt auf, daß in allen diesen Filmen eine gewisse Analogie zwischen dem in die Anstalt abgeschobenen Menschen und dem Unschuldig-Beschuldigten besteht. In beiden Situationen steht das Opfer unter Zugzwang, es muß beweisen, daß ein Irrtum vorliegt. Um den Beweis dafür anzutreten, daß man eines Verbrechens, dessen man bezichtigt wird, nicht schuldig ist, gibt es relativ handfeste Bedingungen (Alibi, den wahren Täter benennen etc.). Aber wie beweist man, daß man nicht psychisch krank ist (was schon in der Wirklichkeit schwer genug ist - vgl. Scheff 1973: 109-

131)? Dies ist der wesentliche Unterschied zwischen den beiden Situationen: Während der Unschuldig-Beschuldigte immer noch von sich aus mögliche Entlastungen vorbringen kann, ist die Lage des Irrtümlich-Irren wesentlich aussichtsloser. Doch die Ähnlichkeiten sind stark. Wenn es dem Unschuldig-Beschuldigten nicht gelingt, sich zu entlasten, dann wird er verurteilt werden und die Strafe auf sich nehmen müssen. Wenn es dem Irrtümlich-Irren nicht gelingt, seine Gesundheit zu beweisen, dann wird er in der Anstalt bleiben müssen. Sowohl das Gefängnis wie die Anstalt sind geschlossene Lebenswelten, von Mauern umgeben, von Wärtern bewacht. Ist man erst einmal in ihnen, kommt man unter Umständen nur noch durch Flucht hinaus. Ist man entflohen, spielen alle Institutionen der Gesellschaft Hand in Hand, um den Flüchtling wieder hinter Schloß und Riegel oder hinter die Mauern der Anstalt zu bringen.

Und noch ein weiteres einigt die beiden Motive: Oft kann man aus seiner Lage nur dann gerettet werden, wenn man einen Helfer gewinnt. Im Falle des Unschuldig-Beschuldigten kann der Helfer immerhin noch zur Entlastung beitragen. Für den Irrtümlich-Irren dagegen besteht die Hilfe zumeist darin, daß sich ein Freund in die Klinik einschleicht und bei der Flucht behilflich ist.

Die Anstalt ist in diesen Filmen verbotenes Terrain, sie ist unbefahrbar. Sie ist ein Bereich außerhalb der umgebenden Welt, und für diejenigen, die nicht zu den Insassen zählen (auch Pfleger und Ärzte wohnen meist in den Kliniken), gilt das Betreten als tabu. Wer den verbotenen Bereich betritt, gerät selbst in die Falle und muß damit rechnen, nicht mehr entkommen zu können. Metaphorisch sind hier die Ausgrenzung der Krankheit aus dem Bereich der - außerhalb der Anstalt - geltenden Wirklichkeit und die Gefahr, in den Sog der Krankheit geraten zu können, zu einem Handlungs- und Erzählmotiv verschmolzen.

Unter einer anderen Perspektive läßt sich die Tatsache, daß die Anstalt als verbotenes Terrain gilt, auch als ein Indiz für die Beziehung der (Anstalts-)Psychiatrie zur Öffentlichkeit auffassen. "Die Tore schließen sich hinter dem Kranken, diesen ein- und die Öffentlichkeit ausschließend" (Condrau 1979: 888). Die Abschiebung und Ausgrenzung der Krankheit aus dem Bewußtsein der Öffentlichkeit findet so eine erzählbare Form: Indem die Anstalt zu einem Gebiet wird, das man nur verbotenerweise betreten darf, heimlich und großer Gefahr ausgesetzt, wie ein Dieb in der Nacht; indem das, was hinter den Mauern der Anstalt geschieht, nicht als real, sondern als ein (Alp-) Traum

dargestellt wird; indem die Krankheit und die Zustände in der Klinik nicht aus der Sicht der Psychiatrie geschildert werden, sondern aus der Sicht von unwissenden Opfern; und indem immer solche Personen im Irrenhaus landen, die gar nicht krank sind, werden dem Zuschauer Identifikationsperspektiven angeboten, die ihm einerseits einen Blick in den verbotenen Bereich gestatten, die andererseits aber die Krankheit und die Wahrnehmungsweisen der Kranken von ihm fernhalten. Wie ein Voyeur kann der Zuschauer aus beruhigender Distanz einen Blick in die "Schlangengrube" werfen.

Wer derjenige ist, der sich der Anstalt bedient, um Menschen zum Schweigen zu bringen oder gefügig zu machen, ist im Prinzip beliebig. Sogar staatliche Institutionen können zu diesem Instrument greifen. KISS ME DEADLY (USA 1955, Robert Aldrich) beginnt ähnlich wie POSSESSED (USA 1946, Curtis Bernhardt): Eine barfüßige Frau (Cloris Leachman) versucht auf nächtlicher Straße, Autos anzuhalten. Mike Hammer (Ralph Meeker) nimmt sie mit. Sie erzählt ihm, sie sei aus einem Irrenhaus entflohen. Zwar weiß sie nicht, wer veranlaßt hat, daß sie eingewiesen wurde, aber sie sei nicht verrückt. Tatsächlich stimmt das: Sie war von der Staatspolizei ins Irrenhaus eingeliefert worden, weil sie etwas über den Verbleib gestohlenen Urans wußte. In der Anstalt sollte sie zur Aussage gebracht werden - mit welchen Mitteln, bleibt der Phantasie des Zuschauers überlassen.

Im Verlauf der sechziger Jahre veränderte sich die Darstellung der Anstalt, sie wurde seltener als vorher in Kriminalgeschichten verwendet. Aber erst in den siebziger Jahren finden sich massiv andere Bilder des Lebens in der psychiatrischen Klinik. Daß die Anstalt eine Falle ist, aus der man als Gesunder nur schwer wieder entweichen kann, bleibt in einigen Filmen ein virulentes Thema. Verändert hat sich aber die Sichtweise, aus der heraus in diesen Filmen die Psychiatrie geschildert wird: Kritisch wird den gesellschaftlichen Funktionen der Anstalt nachgegangen, vor allem gerät die Beziehung der Psychiater zu ihren Klienten ins Blickfeld. Erhalten bleibt die Vorstellung von der Anstalt als einer sinnlosen und die menschliche Würde zerstörenden Institution. Die Anstalt sei, so heißt es in MOURIR D'AIMER (Frankreich 1970, André Cayatte), "schlimmer als das Gefängnis".

In diesem Film über die verbotene Liebe zwischen der Lehrerin Daniele (Annie Girardot) und ihrem siebzehnjährigen Schüler Gerard (Bruno Pradal) läßt der Vater des Jungen (Francois Simon) seinen Sohn in eine Anstalt einweisen, um von ihm die Zusage zu er-

zwingen, in eine ganz andere Gegend Frankreichs zu seinem Großvater zu ziehen. Die Funktion der Anstalt als Reglementierungsinstrument wird nicht nur aus dem Kontext der Geschichte - die im übrigen eine reale Vorlage hatte - heraus klargestellt, sondern durch einige Eigentümlichkeiten im Verhalten der Angehörigen des psychiatrischen Personals zusätzlich akzentuiert: Die Einweisung erfolgt ohne jede Untersuchung, einzig aufgrund des Anliegens des Vaters, seinen Sohn zu sanktionieren und zur Aufgabe seiner Position bzw. seiner Beziehung zu seiner Lehrerin zu bewegen. Es erfolgt auch nach der Aufnahme keine Untersuchung, es wird keine Diagnose gestellt, die psychiatrische Behandlung erfolgt genauso als ein "Vollzug" wie das Verbüßen einer Strafe im Gefängnis. Der Zynismus wird auf die Spitze getrieben, als Gerard aufgibt ("Die haben mich fertiggemacht", stellt er später resignierend fest) und sich bereit erklärt wegzugehen; der Anstaltsleiter gibt die Nachricht mit den Worten "Ihr Sohn hat sich wesentlich gebessert" an den Vater weiter. Die Anstalt selbst ist dementsprechend. Zwar wird dem jugendlichen Delinquenten ein Einzelzimmer zugewiesen, doch bürden vergitterte Fenster und verschlossene Türen für Ausbruchssicherheit. Gewalttätig wirkende Wärter drohen die sofortige Bestrafung von Auflehnung, Ausbruchversuch oder Widerstand an. Der "Patient" wird darüberhinaus medikamentös ruhiggestellt, dann von den Medikamenten abgesetzt; als ein zweiter medikamentöser Zyklus beginnen soll, gibt er auf und tut, was sein Vater von ihm wollte. Die Anstalt hat ihre Funktion erfüllt.

Die Perspektive, unter der die Anstalt dargestellt wird, kehrt sich um, wenn ein Gesunder nicht unter Zwang, sondern freiwillig in die Anstalt geht - um Mißstände aufzudecken oder, wie in Samuel Füllers SHOCK CORRIDOR (USA 1963), um einen Mörder zu finden. Johnny Barratt (Peter Breck), ein Reporter, ist freiwillig in die Nervenklinik gegangen, um einen Mord, der in der Anstalt verübt worden war, aufzuklären und mit der Story den Pulitzer-Preis zu gewinnen. Aufgrund dieser fixen Idee wird für ihn die Jagd nach dem Mörder bald zur Jagd nach der eigenen Identität; kaum hat er ein Geständnis des Mörders erhalten, versinkt Johnny in katatonische Starre. Die Macht der Anstalt ist so groß, daß Johnny krank geworden ist.

Soweit die Biographien der Insassen bekannt sind, ist die Klinik, in der SHOCK CORRIDOR spielt, ein Sammelpunkt von Personen, die unter dem Druck sozialer Erwartungen und Normen krank geworden sind. Da ist zum Beispiel der GI (James Best), der im Koreakrieg zu den Kommunisten überlief und nach seiner Rückkehr nach Amerika nicht mehr integriert wurde;

oder der einzige Schwarze an einer Universität der Südstaaten (Hari Rhodes), der so hohe Erfolgs- und Leistungsansprüche an sich gestellt hat, daß er darunter zusammengebrochen ist - er hält sich nicht nur für einen Weißen, sondern für den Chef des Ku-Klux-Klan und propagiert rassistische Parolen. Auch Johnny ist schließlich jemand, der unter Karrierezwang steht und für den der Korridor (der eine zentrale räumliche Metapher ist - wohin führt er?), wie es einmal im Film heißt, die "Schnellstraße zum Pulitzer-Preis" werden sollte.

Während also in SHOCK CORRIDOR das wesentliche Motiv, aus dem heraus Johnny krank wird, noch in ihm selbst verborgen gelegen hat, verlagert Hans Rüdiger Minows DIE ANSTALT (BRD 1978) die Akzente weiter zuungunsten der Klinik. Das Drehbuch des Films wurde angeregt durch ein Experiment, das der amerikanische Soziologe und Psychiater David L. Rosenhan veröffentlicht hatte (Rosenhan 1973): Etwa vierzig gesunde Testpersonen hatten sich als psychisch Kranke in psychiatrische Anstalten einweisen lassen. Der Ausgang war dramatisch: Achtzehn der Eingewiesenen waren aus eigener Kraft nicht mehr aus der Anstalt herausgekommen, kein einziger der verkleideten Kranken war als Simulant entlarvt worden, und einige wurden mit der Diagnose "abklingender Schub" entlassen. Anders gewendet: Die Anstalt hatte alle Teilnehmer an dem Experiment tatsächlich als krank etikettiert und einige sogar an die Grenzen der Krankheit getrieben. Nach sorgfältigen Recherchen konzipierte Minow auf dieser Grundlage einen Spielfilm: "Ich habe 1976 gemeinsam mit Bekannten, die in der Psychiatrie arbeiteten, die unterschiedlichsten Anstalten aufgesucht, habe mir in verschiedenen Verkleidungen oder Tarnungen Einlaß verschafft und ein Jahr lang Erfahrungen gesammelt" (*Kölner Stadtanzeiger*, 11.11.1978). Auch dies ist neu an DIE ANSTALT: Mit den Methoden des "investigativen Journalismus" - bekanntgeworden durch die zahlreichen Darstellungen Günter Wallraffs - ist es möglich, sich in Institutionen aller Art den "Blick von innen" anzueignen und so an Deutungsmuster, Abhängigkeitsverhältnisse, Prozeduren sozialer Kontrolle und ähnliches zu gelangen, wie sie einem "objektiven" Beobachter verschlossen bleiben müssen. Daß dieses die Grundlage einer ganzen Forschungsrichtung geworden ist, sei nur am Rande angemerkt (Fengler/Fengler 1980).

DIE ANSTALT verarbeitet auf der einen Seite die Ergebnisse der Studie von Rosenhan und auf der anderen Seite die Erfahrungen, die Minow in ähnlicher Situation gemacht hat. Die Geschichte des Films: Anna Theyn (Susanne Granzer) hat ihr Psychologiestudium

abgeschlossen. Um ihrem Mißtrauen gegen die herkömmliche Psychiatrie nachzugehen, läßt sie sich als Gesunde in eine Nervenlinik einweisen. Anna ist sicher sensibel und empfindlich gegenüber den deprimierenden Eindrücken in der Anstalt, aber keineswegs "prädisponiert" für eine psychische Krankheit. Dennoch erfährt sie bei ihrem Selbstversuch die Anstalt als eine "Ausgeburt des Wahnsinns" (*Süddeutsche Zeitung*, 11.12.1978). Der Hauptverantwortliche für die Verhältnisse in der Klinik und für den Druck, der auf Anna ausgeübt wird, ist der Anstaltsleiter, Dr. Reincke (Wolfgang Preiss). Er geht, ohne auch nur einen Moment daran zu zweifeln, von der Theorie aus, dass für die Krankheiten seiner Patienten organische Deformationen, möglichst verbunden mit erblicher Vorbelastung, die medizinische Ursache seien; die sozialen Umstände, in denen die Kranken gelebt haben, werden darum von vornherein ausgeschlossen und auch gar nicht erst erhoben. Die Therapien sind auf diese "medizinische" Hypothese über die Entstehung der Krankheiten abgestimmt: Patienten werden mit Psychopharmaka "aufgehellt" und ruhiggestellt, mit einem System von Belohnungen und Strafen terrorisiert; auch Zwangsernährungen und medikamentös provozierte epileptische Anfälle zählen zu den Behandlungsmethoden.

Annas Selbstversuch nimmt unter diesen Rahmenbedingungen einen verhängnisvollen Verlauf. Niemand glaubt mehr an ihr Normalsein, selbst die Eltern halten sie für krank. Sie unternimmt vergeblich einen Versuch, die Anstalt zu verlassen, was sie nur noch tiefer in den Sog des Systems geraten läßt: Sie wird mit Medikamenten so vollgepumpt, dass es Dr. Reincke ein leichtes ist, dem Amtsrichter, der seine Zustimmung zu Annas Einweisung geben soll, von den schweren Depressionen seiner Patientin zu überzeugen. Erst als Anna eine Koalition mit mehreren jungen Ärzten eingeht, bekommt ihre Anwesenheit in der Anstalt einen Sinn. Gemeinsam gelingt es, gegen die Praktiken und Behandlungsmethoden der Anstaltsleitung vorzugehen. Der einen Skandal ahnende und um seine Position fürchtende Dr. Reincke paßt sich den neuen Gegebenheiten geschickt an und macht die Klinik zu einem "Reformmodell".

Die erste Phase des Films zeigt die Anstaltswelt als eine besondere Wirklichkeit, in der rigide Rollenerwartungen und Deutungsmuster praktisch jedes Verhalten als Erscheinungen der Krankheit determinieren. In gewisser Weise sucht die Anstaltsatmosphäre alle Lebensäußerungen so zu deuten, als seien sie Symptome der Krankheit, die einem Patienten zugeschrieben wird; der Patient selbst hat kaum eine Möglichkeit, auf

diese unterlegten Interpretationen Einfluß zu nehmen. Weil die "diagnostischen Pakete" (Scheff 1973: 153; an anderer Stelle nennt er solche stereotypen Typisierungen auch "Konzeptpakete", 155-160) eine universelle Klassifizierung aller menschlichen Verhaltensweisen unter dem Vorzeichen der "Krankheit" sind, schließt sich der Kreis: Das Interpretationssystem der Anstalt stempelt jeden zum Kranken. Kurios ist, daß die internierten Patienten ein viel offeneres Auge für die Krankheit haben. Minow berichtet aus seinen eigenen Erfahrungen: "Die Mitpatienten erkannten die Fragwürdigkeit der vorgespielten Krankheit, viele sagten: 'Du simulierst! - und ich habe mich auf Nervosität und Zusammenbruchserscheinungen herausgeredet. Pfleger und Ärzte aber neigen dazu, in allem ein Krankheitssymptom zu vermuten: (z. B.) Tagebuchschreiben wird als Schreibmanie ausgelegt'" (*Kölner Stadtanzeiger*, 11.11.1978).

DIE ANSTALT zeigt eine Klinik, die weit entfernt ist von den sensationsträchtigen Darstellungsweisen vieler früherer Filme: "Ich vermied es, besonders aufsehenerregende und herausragende Fälle zu sammeln und zu dramatisieren: die in der Spielhandlung verarbeiteten Wirklichkeitsausschnitte - Personen, Therapiemethoden etc. - charakterisieren bewußt das alltägliche, durchschnittliche Leben in psychiatrischen Kliniken. Wenn beispielsweise die Pseudo-Patientin schon nach kurzer Zeit in der Klinik - mit Medikamenten vollgepumpt - für den Amtsrichter von einer wirklichen Kranken nicht mehr zu unterscheiden ist und in die geschlossene Abteilung eingewiesen wird, so mag dies zwar wie ein Ausschnitt aus einem Horrorfilm anmuten. Doch spiegelt diese Szene nur die beunruhigenden Züge einer Anstaltsrealität wider, die jeden beschädigt, der ihr unterworfen wird. Der Film verzichtet bewußt auf die Darstellung eines sensationellen Horrorszenariums (was aus dem vorliegenden dokumentarischen Material durchaus zu zeigen gewesen wäre). Dieser Verzicht geschieht zugunsten des Versuchs, den Kern der gesellschaftlichen Kritik zu präzisieren und in den Vordergrund zu stellen: das Irrenhaus als soziales Abbild wahnwitziger Verhältnisse zu zeigen, in denen es fragwürdig geworden ist, zwischen geistiger Gesundheit und ihrem Gegenteil zu unterscheiden, 'Wahnsinn' ausgebrochen und 'Normalität' eingesperrt scheint" (Minow 1979: 23).

Auch für Janice (Sandy Ratcliff), die Protagonistin von *FAMILY LIFE* (Großbritannien 1971, Kenneth Loach) ist ihr Aufenthalt in der Klinik der Auslöser des endgültigen Zusammenbruchs. Mit Pharmaka und Elektroschocks sollen in der Anstalt die Symptome beseitigt werden, wie einer der Ärzte darstellt, und wenn

diese erste Stufe der "Heilung" abgeschlossen ist, wird sie ambulant weiterbehandelt - mit Medikamenten. Nachdem Janice entlassen und wieder eingewiesen wurde, schließt der Film in einem Hörsaal. Janice, die apathisch und verstört wirkt, ist das Demonstrationsobjekt der Vorlesung: "Übermäßige Verslossenheit, emotionale Apathie, automatischer Gehorsam. Soweit uns bekannt ist, besteht keine erkennbare Verbindung zwischen ihren verschiedenen Symptomen und ihrer Umwelt" - was der Film vorher klar widerlegt hatte. Auch hier also eine Diagnose und eine Therapie, die angesichts der Entstehungsbedingungen der Krankheit in der Familie unangemessen erscheinen; auch hier also eine Anstalt, die ihre Insassen in Besitz nimmt und nicht wieder losläßt.

Die andere Welt

Die Bestimmung der Beziehung zwischen "drinnen" und "draußen" ist ein Grundthema aller Filme, in denen die Anstalt vorkommt. Sie kann die schreckenerregende Gegenwelt zu der Welt "draußen" sein, von ihr geht aber auch unter Umständen eine starke Verlockung aus. Einige mögliche Gründe: die Allgegenwart der Fürsorge, überhaupt das "Versorgtsein"; die Tatsache, daß die Verantwortlichkeit des einzelnen in der Anstalt herabgesetzt ist; es gibt nur wenige oder nur geringe Leistungsansprüche; das Ausleben intensiver Gefühle ist in der (Film-)Anstalt eher möglich als außerhalb. Ein Beispiel für diese Filme ist Werner Schroeters TAG DER IDIOTEN (BRD 1981), der die Geschichte des Mädchens Carol (Carole Bouquet) erzählt, das, um seiner eigenen psychischen Krise zu entkommen, seine Einweisung in die Anstalt provoziert. Die Darstellung des Innenbereichs der Anstalt ließe sich zwar oberflächlich als "realistisch" auffassen, aber "an der Realität heutiger mitteleuropäischer Nervenkliniken dürfte der Film in vielen Punkten kraß vorbeigehen - nur eben nicht in allen, wie es die Psychiatriekritik seit Jahren bewußt gemacht hat" (Pflaum 1982: 17). Der Akzent, den der Film setzt, ist denn auch nicht die Kritik der praktizierten Anstaltspsychiatrie, wenngleich zum Schluß die Theatermauern der Klinik umgestoßen werden. Aber auch dieses ist eher als eine Aufforderung "Die Phantasie an die Macht!" zu verstehen als ein Hinweis auf die Auflösung der psychiatrischen Großkrankenhäuser. Das Thema ist vielmehr literarischer Natur; es geht um das innere Erleben des Mädchens, das sich aus der Außenwelt in den geschlossenen Zirkel der Anstaltswelt zurückzieht - scheinbar, um sich zu schützen gegen die Inflation der schrecklichen Eindrücke, die es draußen gehabt hat. Mit seinem Übertritt in die Anstaltswelt

setzt sich das Mädchen aber erst recht der Krise aus, weil in der Anstalt die gleichen Gesetze fortbestehen wie draußen. Es droht schon in der Anstalt die Katastrophe, doch erst nach einer erneuten Begegnung mit der Außenwelt begeht Carol Selbstmord. Der Wahnsinn als Chiffre für die Erhaltung von Sensibilität und Phantasie, die Anstalt als ein Residuum von Werten, die in der Wirklichkeit keine Überlebenschance haben - das sind literarische Interpretationen der psychischen Krankheit, die seit Ende der siebziger Jahre insbesondere in Deutschland modisch geworden sind (vgl. die Kritik zu TAG DER IDIOTEN von Felix Tretter 1982).

Auch der japanische Film KURUTTA IPPEIJI (EINE SEITE DES WAHNSINNS, Japan 1926, Teinosuke Kinugasa) schildert die Anstalt als einen Ort, den eine Kranke freiwillig aufsucht und nicht mehr verlassen will: Ein ehemaliger Seemann arbeitet als Gelegenheitsarbeiter in einer psychiatrischen Anstalt, in der seine Frau untergebracht ist. Sie hatte vor der Einweisung versucht, sich und ihr Baby zu ertränken, wurde aber im kritischen Augenblick von ihrer Tochter festgehalten und gerettet; das Baby ertrank. Seitdem ist sie psychisch krank. Ihr Mann ist unterwürfig gegen seine Vorgesetzten, er trägt Essen aus, vor allem aber versorgt und umhegt er seine verschüchterte Frau. Er träumt von ihrem früheren glücklichen Leben. Er wird in einen Aufstand der Insassen der Anstalt hineingezogen, findet sich schließlich aber damit ab, sein Leben mit Putzen und Fegen in der Anstalt zu verbringen - weil seine Frau sich weigert, die Anstalt zu verlassen. Sie wird weiterhin in der Abgeschiedenheit der Klinik sich ihrer Trauer widmen.

Ein Schlüsselfilm, in dem es oberflächlich auch um verschiedene Psychiaterrollen und damit verbundene Konzeptionen der Psychiatrie geht, ist LA TETE CONTRE LES MURS (Frankreich 1958, Georges Franju). Der Film basiert auf dem gleichbetitelten polemischauflärerischen Roman von Herve Bazin aus dem Jahre 1949, der auf die Mißstände in französischen psychiatrischen Kliniken hinweisen wollte. Reste dieser Konzeption finden sich auch noch in dem Film, obwohl dieser völlig neue Schwerpunkte setzt. Die Story: Francois Gerane (Jean-Pierre Mocky) ist der fünfundzwanzigjährige Sohn eines angesehenen Rechtsanwalts (Jean Galland). Francois ist für seinen Vater eine ständige Provokation, er erfüllt keine Erwartung, die sein Vater ihm entgegenbringt, nicht einmal das Gymnasium hat er absolviert. Er betätigt sich als Motorradrennfahrer, macht Schulden. Als er wieder einmal nicht weiß, wie er an Geld kommen soll, dringt er in die Wohnung des Vaters ein, stiehlt Geld und ver-

brennt wichtige Gerichtsakten. Sein Vater, der ihn dabei überrascht, läßt ihn in eine Anstalt einweisen.

Zwei Ärzte konkurrieren in der Anstalt: Dr. Varmont (Pierre Brasseur) und Dr. Emery (Paul Meurisse). Francois ist in Varmonts Abteilung, möchte aber gern in die von Emery. In den beiden Ärzten spiegeln sich verschiedene Konzeptionen der Psychiatrie. Varmont ist Vertreter der "alten" Methode, die mit strenger Bewachung, Beruhigungsspritzen und Gummizelle arbeitet, während Emery dadurch, daß er seinen Patienten größtmögliche Freiheiten gestattet, ihre Heilung ermöglichen will. Der Kontrast dieser beiden Auffassungen bleibt aber rhetorisch, die eigentliche Dramaturgie konzentriert sich auf Francois, der in der Anstalt und außerhalb Erfahrungen macht, die ihn zutiefst verstören.

Er schließt Freundschaft mit dem sanften Heurtevent (Charles Aznavour), einem Epileptiker, mit dem er auszubrechen versucht. Als auch der zweite Fluchtversuch scheitert, erhängt sich der Freund. Stephanie (Anouk Aimee) besucht Francois regelmäßig. Sie vermittelt sogar eine Aussprache mit seinem Vater, die aber ergebnislos bleibt. Francois versucht zum drittenmal, der Anstalt zu entfliehen, und jetzt mit Erfolg. In Paris findet er Arbeit bei einem Spielbankbesitzer, dessen Adresse ihm ein Krimineller in der Anstalt zugesteckt hatte. Unvorsichtigerweise verbringt Francois eine Nacht bei Stephanie; am Morgen erwartet ihn bereits die Polizei, und er wird wie ein Gefangener in die Anstalt zurückgebracht. LA TETE CONTRE LES MURS schildert die Anstalt als einen Ort, an dem Francois extreme Erfahrungen macht - die er nicht aushalten kann, deshalb wird er immer wieder versuchen auszubrechen; dem stehen aber andere extreme Erfahrungen von Glück und Harmonie gegenüber, die er außerhalb der Anstalt nicht hätte machen können. In einer Beschreibung von Enno Patalas: "ein Schwachsinniger, der, vom Wärter gefüttert, seine Nahrung immer wieder auf den Löffel zurückspeit; ein Irrer, der einem zweiten die Säge ins Gesicht schlägt, während die anderen Irren teilnahmslos zuschauen. Sobald es Francois aber gelungen ist, nach Paris zu entkommen und er seine künftige Arbeitsstelle betritt, prallt er fast noch schockierter zurück vor den Gesichtern, die blöd und irre den Lauf der Kugel verfolgen, die mit nervenzerreibendem Klicken über die Mulden mit den Glückszahlen hüpfen. (...) Dagegen stehen Situationen aus der Anstalt, die einen Frieden ausstrahlen, wie ihn Francois draußen nie erfahren hat: die schöne Irre, die in der Anstaltskirche wie mit Engelszunge einen be rauschend hellen Gesang anstimmt; selbstvergessen wie glückliche Kinder sitzen Francois und der Epilep-

tiker auf der kleinen Eisenbahn, die sie wie durch einen Garten Eden zur Arbeit fährt" (Patalas 1961: 50). Die Grenzen zwischen "Normalität" und "Krankheit" verwischen so. Francois ist derjenige, aus dessen Perspektive der Film handelt; er ist das registrierende Organ, in dem sich die Absurdität der Alltagswelt genauso fängt wie die Momente von Schönheit und Frieden in der Anstalt: Die Anstalt ist von der Außenwelt abgesetzt einzig durch die Extremität der Situationen, die in ihr selbstverständlich sind - der größte Schrecken ist dort, aber auch das größte Glück.

Drehtüren

Filme, die die Faszination der "anderen Wirklichkeit" der Anstalt zum Gegenstand haben, bleiben jedoch die Ausnahme. Durchgängig ist vielmehr die Kritik an der psychiatrischen Klinik als einem institutioneilen Instrumentarium, mit dem Abweichler erfaßt und re-normalisiert werden sollen, ohne daß ihre besonderen persönlichen, biographischen oder sozialen Voraussetzungen dabei ins Spiel kämen. Die Anstalt erscheint so als die Materialisierung eines "Normalitätsanspruches", der rücksichtslos und brutal durchgesetzt wird. Die Abweichler bleiben dabei meist auf der Strecke; sie sind die Opfer dieser Maschine der Reglementierung und der Sanktionierung.

Schon der Titel DIE DREHTÜR (BRD 1976, Andreas Kettelhack) ist eine exakte Metapher dessen, was der Film schildert: den Fall eines Mädchens, das ständig auf der Schwelle zwischen Alltagswelt und Anstalt schwebt, mal drinnen, mal draußen. Die "Drehtür", das ist der immer wieder durchlaufene Zyklus von Einweisung, als geheilt entlassen werden, die Unmöglichkeit, das Alltagsleben in toto auszuhalten, die neue Einweisung usw. Die Programmiererin Heidi Wohlgemut (Millie Büttner) wird gerade zum zweitenmal aus der Klinik entlassen. Sie ist von ihrem Mann inzwischen geschieden worden; zynischerweise wurde als Scheidungsgrund ihre psychische Krankheit akzeptiert. Heidi lernt den Musiker Georg Wilke (Wolfgang Unteraucher) kennen und faßt Vertrauen zu ihm. Als Künstler fühlt Georg sich von Heidis originellen Einfällen angezogen, fühlt sich inspiriert von ihrer extremen Emotionalität. Er genießt sein Zusammensein mit dem Mädchen als etwas, was sein eigenes Lebensgefühl steigert. Er vergißt darüber aber, daß die Grenze zur Krankheit dabei oft genug überschritten wird. Was für ihn ein Grund zur Faszination ist, ist für Heidi ein Symptom ihres Leidens.

Georg hatte sich, kurz bevor er Heidi traf, von seiner Freundin (Heidrun Kussin) getrennt. Als diese mit Liebeskummer wieder auftaucht, reagiert er sofort auf ihr Anliegen, denn eigentlich war diese Beziehung für ihn nie zu Ende gewesen. Heidi schleicht sich nachts aus der Wohnung, die sie mit Georg teilt, während er und das andere Mädchen im Nebenzimmer Versöhnung feiern. Heidi wendet sich an einen Therapeuten - vergeblich, dieser hat keine Zeit. In ihrer Verzweiflung randaliert sie schließlich in einem Lokal. Die Polizei greift sie auf und liefert sie von neuem in die Anstalt ein. - Die Drehtür hat wieder eine Umdrehung hinter sich.

Der Schluß des Films ist märchenartig. Georg besucht Heidi in der Anstalt. Er erbittet einen Hofgang für sie, fährt dann aber mit ihr vom Anstaltsgelände. Heidi will nie wieder dorthin zurückkehren.

Heidi Wohlgemut ist schizophran. Doch sie ist, wie es in einer Kritik der *Süddeutschen Zeitung* heißt, "kein armes irres Hascherl, das sinn- und hilflos durch die Gegend krebst, bis es wieder in der sicheren Verwahrung der geschlossenen Anstalt aufgehoben ist. Sie erscheint als hilfsbedürftige Persönlichkeit, die Kontakt und Verständnis fordert, um wieder Fuß zu fassen und nicht in der gesellschaftlichen Isolierung zu verkümmern" (7. April 1976). Der Film beschreibt aber auch die symptomatischen Ausweichmanöver von Heidis Mitmenschen, die fatale Tendenz, abzuwehren und abzuschieben. Das eigentliche Dilemma, in dem Heidi steckt, ist begründet in dem verhängnisvollen Wechselverhältnis zwischen der Unfähigkeit aller, psychisch Kranken im Alltag zu begegnen, und der Existenz gesellschaftlicher Institutionen, die Verwahrung gewährleisten und Sicherung der Alltagswelt. Und der Film vertritt zwei wichtige Thesen: Zum einen sei derjenige, der einmal in den Zirkel der Drehtür hineingeraten ist, ihm immer wieder ausgeliefert - weil jedes abweichende Verhalten in der Öffentlichkeit mit der einmal erfolgten Einweisung in die Anstalt immer wieder die gleiche Antwort hervorruft. Zum anderen sei denjenigen, die in den unseligen Drehtüreffekt hineingeraten sind, nur dadurch zu helfen, daß man ihnen aus der institutionalisierten Bewehrpsychiatrie hinaus hilft und ihnen im Alltag helfend zur Seite steht (der Schluß bleibt trotzdem märchenhaft; wichtiger für diese Einsicht ist, daß Georg, der Heidi im Grunde immer nur benutzt hatte, sie zu akzeptieren beginnt).

Das immer fortschreitende Hineingezogenwerden in die Verfahren, die Sanktionen und die Ausgrenzungen staatlicher Institutionen - zu ihnen gehören neben der Anstalt auch die Rechtsprechung, die Polizei und das

Fürsorgeheim - ist in den letzten Jahren immer häufiger zu einem Thema geworden, dem sich sozial engagierte Filmemacher zugewendet haben. Insbesondere der Jurist Norbert Kückelmann hat sich mehrfach mit diesem Themenbereich beschäftigt. Sein erster Spielfilm *DIE SACHVERSTÄNDIGEN* (BRD 1972) erzählt die Geschichte des in der Rechts- und Mahnabteilung einer Porzellanmanufaktur arbeitenden Matthias Mainzer. Mainzer hatte eine eigene Anwaltskanzlei aufgegeben, um nicht in den Widerspruch von sozialem Engagement und beruflicher Karriere zu geraten. Aber auch die Situation als Angestellter ist problematisch: "Mainzer zieht sich (...) immer mehr zurück in ein Niemandsland zwischen Engagement und Arrangement. Seine leise Verweigerung, die auf ein Minimum an Anpassung und ein Maximum an individualistischer Freiheit zielt, bringt ihn ständig in den Konflikt mit seinen Vorgesetzten, in den Nachteil gegenüber ehrgeizigen Kollegen und isoliert ihn zwangsläufig von seiner Umwelt" (*Medium* 3, 1973, 12: 28). In einer Umwelt, die durchweg als aggressiv und fremd, als kalt und formal gezeichnet wird, gerät Mainzer zufällig in die Falle der "Amtspsychiatrie": In einer Gaststätte wird er in einen Streit verwickelt. Den Polizeibeamten will er - weil er den Fall aus anderer Perspektive erlebt hat und dagegen protestiert, als "Störer" festgestellt zu werden, während die eigentlichen Urheber des Streits nicht befragt werden - seinen Ausweis nicht zeigen; sie nehmen ihn mit auf die Wache, provozieren seinen Widerstand. Es kommt zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung, ein Amtsarzt wird gerufen, und als man ein Aufputzmittel bei Mainzer findet, ist dies ein weiterer Grund, ihn zur Untersuchung in die Anstalt einzuweisen.

Der Film arbeitet den Widerspruch zwischen dem, was passiert, und dem, was es bewirkt, dadurch heraus, daß in die Szenen auf dem Polizeirevier Aussagen der Polizisten einmontiert sind. Der Fluß der Ereignisse wird so immer wieder unterbrochen. In den Aussagen der Beteiligten spiegelt sich zum einen ein fast zynisches formales Selbstverständnis der Polizisten, zum anderen kommen Teile der "interpretativen Falle" zum Vorschein, in die Mainzer hineingeraten ist - einmal als "Störer" gekennzeichnet, kann jedes Verhalten Mainzers unter diesem Titel interpretiert werden. Oder, wie einer der Polizisten es formuliert: "Wenn mir vorgehalten wird, daß der Beschuldigte sonst ein ruhiger und besonnener Mensch sei, so muß ich dazu sagen, daß er nichts dazu getan hat, den Eindruck zu widerlegen, daß sein Verhalten als Störung aufgefaßt werden müsse. Die Aufgabe der Polizei ist, die Störung zu beseitigen. Über die Hintergründe seines Verhaltens

konnten wir uns keine Gedanken machen." Alles dies steht in offenem Kontrast zu dem, was geschieht.

Die weitere Entwicklung, in deren Strudel Mainzer am Ende zum Mörder wird, kann von ihm selbst kaum noch beeinflusst werden. Sein Anwalt nennt die treibende Kraft, die das determiniert, was beim Ingangsetzen der juristischen Instanzen zwecks der Beurteilung psychiatrischer Fälle passiert, "die Schwerkraft von Vorentscheidungen" - die wiederum die Lage des Internierten so aussichtslos machen.

Einmal gerichtsnotorisch bekannt und als "Störer" etikettiert, ist der auffällig gewordene Mainzer (Matthias Eysen) einer Prozedur ausgesetzt, die ihre eigene Dynamik besitzt. Einer der Ärzte faßt das Dilemma, in dem auch die Ärzte stecken, zusammen: Wenn die Patienten "draußen wären, müßten wir uns nicht mit ihnen beschäftigen; sie sind aber nicht draußen, und die meisten wissen das auch." Eine Ärztin, die Mainzer testpsychologisch untersucht hat, verteidigt den Klienten gegen einen Kollegen, der von Mainzer behauptet, er sei "querköpfig", verbiestert, stehe "unter großer nervöser Anspannung" usw., mit dem Argument, das sei "eine völlig normale Reaktion in einer extremen Belastungssituation". Hier ist eine der wenigen Gelegenheiten, daß in der Klinik verschiedene "Konzeptpakete" einander gegenübergestellt werden. Wenigstens in dieser einen Situation kommt zur Rede, daß man Mainzers Verhaltensweisen auch anders deuten könnte als unter dem Label "störendes Verhalten".

Die schließlich vor Gericht vorgetragenen kontroversen "Gutachten" von zwei Sachverständigen liefern Beschreibungen und Deutungen von Mainzers Verhalten und Lebenslauf, die zwar bis zur Unvereinbarkeit unterschiedlich sind, zugleich aber so abstrakt und abgehoben von dem, was Mainzer zugestoßen ist, daß ihre Angemessenheit zweifelhaft erscheint. Das Problem, das das Gericht zu lösen hat, ist dann auch einzig, zu klären, wie die beiden "Gutachten" miteinander vereinbar gemacht werden können. Das Problem ihrer "Wahrheit" stellt sich von vornherein nicht.

Sonst wird aber die vorgenommene Etikettierung als konsistent und ungebrochen vorgeführt. Wenn Mainzer als potentiell gewalttätiger Störenfried erfaßt ist, ist damit ein interpretativer Rahmen abgesteckt, der alle Verhaltensweisen in bestimmter Weise deutbar macht. Am Beispiel: Mainzer schrubbt einen Gemeinschaftsraum in der Anstalt. Ein anderer Insasse sitzt am Tisch und spielt auf einer Mundharmonika. Ein Pfleger nimmt ihm das Instrument weg, die Musik störe. Mainzer gibt seinem Leidensgenossen seine Mund-

harmonika (es hatte zu Weihnachten für jeden Insassen eine als Geschenk gegeben) - was von den Pflegern sofort wieder als ein Akt der Auflehnung, des Widerstandes und der Provokation "gelesen" werden kann. Das Verhalten wird also auf den Hintergrund eines abstrakten und generalisierten Krankheitsbildes bezogen und dadurch sinnvoll gemacht. Das vorgefällte Urteil bestätigt sich so immer nur selbst.

DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT (BRD 1979), Kückelmanns dritter Film, greift die verhängnisvolle Rolle der Behörden für das Leben ihrer Klienten wieder auf: Martin Sonntag (welch ein Name in einer solchen Leidensgeschichte!) lebt mit mehreren Geschwistern und seiner Mutter im Norden Münchens. Der Vater ist im Gefängnis. Martin (Gerhard Gundel) treibt sich herum. Sein eigentliches Zuhause ist ein alter Wohnwagen, in dem er sich eingerichtet hat. Vor allem hortet er hier das Diebesgut, das er bei verschiedenen Einbrüchen erbeutet hat. Er wird erwischt, als er zusammen mit seinem etwas älteren Bruder, an dem er sehr hängt und der der einzige Mensch ist, zu dem er eine Vertrauensbeziehung hat, in eine Baubude einzubrechen versucht. Der Bruder wird in die Jugendstrafanstalt eingewiesen; Martin ist noch nicht strafmündig - er landet im Fürsorgeheim.

Nun beginnt ein sich viele Male wiederholender Zyklus von Heimeinweisung, Flucht, Aufgreifen des streunenden Jungen (er kann ja nirgends hin, die Polizei würde ihn sonst sofort wieder ins Heim zurückbringen), erneuter Einweisung. Die Akte "Martin Sonntag", die seine zahlreichen Fluchtversuche und erneuten Einweisungen verzeichnet, wird immer umfangreicher. Für die amtlichen Stellen, die mit ihm befaßt sind, gilt er als ein äußerst schwieriger, wenn nicht gar hoffnungsloser Fall. Man hält ihn für "bindungslos" und "gemeinschaftsunfähig". Nach dem Tode seines Bruders, erneuter Flucht, Verhaftung auf dem Friedhof und neuer Einweisung kommt Martin in ein jugendpsychiatrisches Heim, das mit seinen therapeutischen Einrichtungen für "schwierige Fälle" wie Martin besonders geeignet erscheint. Tatsächlich arbeitet hier ein Therapeut (Manfred Rendl), der als erster Erwachsener auf Martins Probleme und Nöte eingeht. Zum erstenmal faßt Martin Vertrauen zu einem Erwachsenen. Doch die positive Entwicklung seiner Lebensgeschichte, die sich anzubahnen schien, wird jäh wieder abgebrochen, als der Therapeut wegen "pädagogischer Differenzen" das Heim verlassen muß. Wieder reißt Martin aus.

Nach einem Ladendiebstahl, den er nach dem Vorbild amerikanischer Kriminalfilme verübt hat, wird Martin

in eine psychiatrische Klinik eingewiesen. Das Ergebnis der Aufnahmeuntersuchung: überdurchschnittlicher Intelligenzquotient, hohes Maß an emotionaler Bindungslosigkeit. Der Arztbericht notiert, daß Martin "in Selbstbeschädigungsabsicht eine Glasscherbe geschluckt" habe und daß er, aus Sicherheitsgründen, in die geschlossene Abteilung für unruhige Männer habe verlegt werden müssen.

Auch die Anstalt kann Martin nicht halten; er flieht von neuem. Auf der Flucht lernt er die fünfzehnjährige Susanne (Evelyne Hohenwarter) kennen, die von zu Hause weggelaufen ist und sich in einem verlassenem Abbruchhaus eingerichtet hat. Sie nimmt Martin auf, und für die beiden beginnt eine kurze Idylle. Doch wieder greift die Polizei ein. Martin ist inzwischen strafmündig geworden. Er kommt ins Jugendgefängnis. Kurze Zeit nach der Einlieferung erhängt er sich mit einem Hosengürtel in seiner Zelle.

DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT geht auf einen Fall zurück, der sich 1972 in München ereignet hat. Kückelmann, praktizierender Jurist, wurde auf die traurige Geschichte des Martin-Sonntag-Vorbildes aufmerksam, weil sie in der Realität wie eine zynische Farce zu Ende ging (die Szene findet sich auch im Film): Nach dem Selbstmord des Jungen "fand eine Pressekonferenz statt, weil der Fall einiges Aufsehen erregt hatte, und da wurde unter anderem der Satz gesagt, daß das verkorkste Leben des-Jungen jetzt eigentlich gar keine Bedeutung mehr hätte, das sei ja vorbei, das brauchte man nicht mehr zu diskutieren - die Frage, auf die es ankäme, die es zu klären gäbe von Seiten der Behörde, sei die, wie der Junge an den Gürtel gekommen ist, mit dem er sich erhängt hat" (Kückelmann 1979: 4). Tatsächlich ist der Film vor allem ein Film über die inhaltslosen, unangemessenen und rituellen Formalverfahren, mit denen öffentliche Stellen - einschließlich der institutionalisierten Jugendpsychiatrie - dem Jungen begegnen. In einer Szene bei der Kriminalpolizei ist Martin nurmehr das Objekt des Verfahrens, er kann sich teilnahmslos anderem zuwenden; wie in einem Akt der Kommentierung dessen, was gerade geschieht, stempelt er selbstvergessen auf einem Block herum.

Die Ritualisierung betrifft vor allen Dingen die Kategorien, mit denen der jugendliche Delinquent erfaßt wird. Hinter den formalen Situationen von Befragung, Begutachtung, Einweisung usw. wird ein Denken und ein Argumentationsmuster sichtbar, das auf eine Entmenschlichung des Opfers/Angeklagten hinausläuft. In gewisser Weise haben es die Ämter nicht mehr mit Martin Sonntag zu tun, sondern mit einem Datensatz,

der den "Fall" mit den typisierenden Merkmalen erfaßt, auf die das ganze System aufgebaut ist. Der weitere Verlauf der traurigen Biographie Martins wird von den Behörden selbst mitverursacht, wie in einer Spirale. Norbert Kückelmann: "Ein Kind wird dissozial, das heißt, es ist ja nicht direkt zu bestrafen, ein zwölf- oder dreizehnjähriger Junge wird polizeiauffällig. Er begeht ein paar Diebstähle, dann wird das Milieu betrachtet, die sozialen Verhältnisse der Eltern, die Situation des Vaters, die Mutter, die arbeiten muß oder es teilweise nicht kann, weil sie die Familie zu versorgen hat, also die ganze desolate soziale Situation des Kindes. Wenn dann noch Dinge dazukommen wie Kriminalität des Vaters, Ghettoeigenschaft der Gegend, sogenannte erbliche Belastung, schlechte Zeugnisse in der Schule, Streunen, Anzeichen von dem, was man Verwahrlosung nennt, das heißt, kein geordnetes Leben führen, nicht nach Hause kommen, Schule schwänzen und dergleichen, dann tritt etwas ein, was die Soziologen auch Stigmatisierung nennen. Das heißt, das Kind bekommt ein Stigma, da wird ein Stempel aufgedrückt, und dieser Stempel ist dann wieder Ausgangspunkt für verstärkte Kontrollen. Diese Kontrollen ihrerseits wieder bewirken ein Sichzurückziehen des Kindes, eine Isolation, und die Kluft, auch die Brückenlosigkeit zwischen dem dissozial gewordenen oder als dissozial bezeichneten, als dissozial stigmatisierten Kind und den Institutionen der Gesellschaft wird größer" (1979: 6). Der Kontrast zwischen dem bemitleidenswerten Schicksal des einzelnen und den rituellen und leerlaufenden Formeln der Verwaltung der jugendlichen Delinquenz durchzieht den Film bis zum Schluß. Nochmals Norbert Kückelmann: Insbesondere die Schlußszene "macht eine Kluft deutlich: zwischen dem Ausbruch aus Verzweiflung und Einsamkeit einer kindlichen Konsequenz und der Taubheit und Unerschütterlichkeit eines Systems, das, überbürdet und unvollkommen, in der Sorge um Sicherheit und Ordnung seine Betriebsunfälle sondiert, nicht unmenschlich, nicht einmal ratlos, sondern korrekt: die verständliche Antwort eines programmierten Bereichs auf ein nichtprogrammiertes Geschehen, weil ja auch Suizid einer verwalteten Person etwas ist, um das nicht vorher um eine Genehmigung eingegeben wurde" (1981: 91).

Die Ausgangssituation des jugoslawischen Spielfilms SPECIJALNO VASPITANJE (HEIMERZIEHUNG, Jugoslawien 1977, Goran Marković) umreißt eine ähnliche soziale Situation wie die, in der auch Martin Sonntag gelebt hatte: Die elterliche Familie ist zerstört, die Mutter lebt mit einem Mann zusammen, der zu den Kindern kein Verhältnis hat. Gewalt ist das zentrale Kommunikationsmedium in der Familie. Der

etwa vierzehnjährige Pera (Slavko Stimac) ist schon ein kleiner Krimineller. Er wird (natürlich) geschnappt, kommt vor das Jugendgericht und wird in ein Heim für "schwer erziehbare" Jugendliche eingewiesen. Die Mutter kommt später in eine psychiatrische Klinik; sie hat dem Zusammenbruch aller ihrer sozialen Bindungen nicht standgehalten (was im übrigen wieder auf Pera angewendet werden kann - Stichwort: "erbliche Belastung", "Anlagen"; in DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT heißt es einmal hilflos-tröstend: "Es war eben in dem Jungen drin").

Das Heim, in das Pera kommt, erweist sich als eine rauhe Umgebung, in der zunächst einmal abgeklärt werden muß, welchen Platz Pera in der Rangordnung der Insassen einnimmt. Auch hier gilt das Mittel, mit dem schon in Peras Familie Auseinandersetzungen und Konflikte beendet wurden: Gewalt. Das Heim ist eine geschlossene Lebenswelt. Kategorien, die hier Bedeutung haben, sind Konkurrenz, Herrschaftsausübung und Macht.

Umso stärker hebt sich die Figur des Zarko (Bekim Fehmiu) von diesem Hintergrund ab. Zarko, in dessen Gruppe Pera kommt, ist Sozialarbeiter, und er versucht, individuell auf die Jungen in seiner Gruppe einzugehen. Er steht ihnen nicht als Verwalter jugendlicher Abweichung gegenüber, sondern er bemüht sich, ihre Sicht zu erfahren und sich ihren Ängsten, Problemen und Obsessionen "von innen" zu nähern. Er stößt auf den erbitterten Widerstand seiner konservativen Kollegen, die sämtlich die Ansicht vertreten, nur eine "starke Hand" könne den Jungen helfen. Der Konflikt zwischen diesen beiden Auffassungen von Sozialarbeit auch im psychiatrischen Bereich fand sich ja auch in DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT. In einer Schüsselszene stehen sich dort der Heimleiter und der Therapeut gegenüber, dessen Vertrag gekündigt worden ist. Der eine vertritt das System, die Forderung, das ordnungsgemäße Abwickeln des pädagogischen Auftrags. Der andere will "Gefühl" investieren, um den Kindern Angst zu nehmen, um ihnen zu helfen, mit ihrer Angst umgehen zu können. Das Ziel ist für beide gleich, beide wollen helfen. Die Wege sind aber bis zur Ausschließlichkeit unterschiedlich. Jeder von beiden glaubt, recht zu haben: Der Heimleiter meint, daß ein gefühlsmäßiges Engagement der pädagogischen Betreuer in den Jungen eine Hoffnung erwecke, die unerfüllbar bleiben müsse; außerdem werde damit das Erziehungssystem das angewendet wird, gestört. Der andere verweist auf seine Erfolge in der Arbeit mit Martin und meint, wenn dieses System keine Ausnahme zulasse, auch nicht in einem wichtigen Fall und mit gutem Grunde, dann sei es eben ein falsches Sys-

tem. Der Konflikt ist unlösbar, einer der beiden Kontrahenten muß gehen.

In SPECIJALNO VA5PITANJE hat Zarko eine ähnliche Auseinandersetzung mit einem Psychologen, der - zynisch, distanziert und kalt - eine testpsychologische Untersuchung Peras abgeschlossen hat und bei dem Jungen "schwere Persönlichkeitsschäden", "Gemeingefährlichkeit" und dergleichen konstatiert hat. Das Problem, um das der Streit geht, sind die pädagogischen Maßnahmen, die zu ergreifen sind. Zarko bringt seinen Standpunkt auf den Begriff: "Wenn Sie dem Jungen nicht helfen wollen, dann nützt Ihnen Ihre ganze Psychologie nichts!" Auch hier kommt es aber zu keiner Annäherung der Standpunkte.

Es ist sowohl in DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT als auch in SPECIJALNO VASPITANJE symptomatisch, daß die etablierten Kräfte der Heime auf der Seite der Verwaltung der Delinquenz stehen. Die neue und andere Form der Jugendpädagogik wird von außen in die Institutionen hineingetragen. Es sind hochmotivierte Einzelpersonen, die sich auf die Seite der Opfer des Systems zu stellen versuchen, und sie stoßen auf fulminanten Widerstand derjenigen, die der Auffassung anhängen, nur durch Strenge, Drill, starke Kontrolle und Strafen sei eine Besserung der Person zu erreichen. An diesen repräsentativen Figuren zeigt sich zum einen die Diskussion um die Durchführung von resozialisierenden Maßnahmen, die seit einigen Jahren nicht nur innerhalb der Sozialpädagogik und der Rechtswissenschaft entbrannt ist, sondern auch zunehmendes öffentliches Interesse gefunden hat; zum anderen erweist sich an ihnen die Beharrungstendenz der herkömmlichen Auffassung der Pädagogik im Rechtsvollzug, und an ihnen wird die Härte und die Unbeugsamkeit dieses Systems deutlich.

Zarko bringt Pera mit dem etwas älteren Ljupce (Aleksandar Bercek) zusammen, der sich weigert zu sprechen. Zwischen den beiden Jungen entwickelt sich eine stumme Freundschaft. Sie arbeiten bei einem verstoffenen Automechaniker, für den sie billige Arbeitskräfte sind, der ihnen andererseits aber auch manche Freiheiten läßt. Auf einer Spritztour mit dem Auto lernen sie zwei Mädchen kennen. Alles scheint in Ordnung, als die beiden Jungen plötzlich ungerechtfertigterweise eines Diebstahls bezichtigt werden. Sie nehmen das Auto eines Kunden und fliehen. Auf der Fahrt gibt Ljupce sein Schweigen auf, stirbt aber kurz darauf bei einem Autounfall. Pera ist wieder allein.

Auch dieser Film endet wieder wie im Märchen (weil eine solche Umkehrung der Betroffenheit unter den

Bedingungen der Heimerziehung wohl unrealistisch ist): Als Pera spürt, daß der Tod Ljupces für Zarko ein schwerer Schlag ist, engagiert er sich für seinen Lehrer - er weiß, daß dieser jetzt seine Hilfe braucht.

Paare und Familien

Der holländische Film *DE SMAAK VAN WATER* (Niederlande 1982, Orlow Seunke) verlegt den Konflikt zwischen der lieblosen Routine der Verwaltung von Abweichung und der mitmenschlichen Betroffenheit und Engagiertheit in eine einzige Person: Hes (Gerard Thoolen) ist Angestellter in einer großen Behörde einer zukünftigen Gesellschaft und für die Verwaltung der "Out-Drops" zuständig. Er erledigt dies routiniert, ohne Gefühl und ohne Parteilichkeit. Doch dann muß er sich mit dem Fall "Anna" auseinandersetzen. Anna (Dorijn Curvers), deren gerade verstorbene Eltern Hes schon Jahre gekannt hat, ist vierzehn Jahre alt. Sie hat ihr ganzes Leben in einem Schrank der verkommenen Wohnung verbracht, kann kaum sprechen oder gehen, ernährt sich nur von Brot und Milch. Die Nachbarn wollen sich nicht um das Kind kümmern, und Hes fühlt, daß er der einzige Freund ist, den sie hat. Der Fall beginnt, ihn in ungeahntem Maß zu involvieren. Die Krise ist voraussehbar: Hes ist zwar dazu in der Lage, seine Aufgaben im Amt routiniert und professionell auszuüben, doch Gefühlen, Bindungen und seiner eigenen Betroffenheit gegenüber ist er unerfahren. Hes verläßt seinen Platz hinter dem Schreibtisch und zieht zu Anna in die Wohnung, um sich ganz dem Mädchen widmen zu können. Seine Sichtweise verändert sich, er hat eine "Bekehrung" hinter sich und lebt jetzt selbst in der Welt, die er vorher immer nur verwaltet hatte. Dank seines großen Engagements macht Anna rasche Fortschritte. Als Hes schließlich versucht, Anna zu adoptieren, stößt er auf größten Widerstand von Seiten der Behörde. Er ist selbst zum "Fall" geworden.

Während *DE SMAAK VAN WATER* von der Unüberwindbarkeit, der Allgegenwart und dem ungebrochenen Machtanspruch der behördlichen Verwaltung von gesellschaftlicher Abweichung und psychischer Krankheit ausgeht und dabei die soziale und emotionale Armut als etwas von den Institutionen Gewünschtes darstellt, mehrten sich die Filme, die psychiatrisches Personal zeigen, das seine Patienten und Klienten zum gefühlsmäßigen Engagement auffordert, um ihnen so den Weg aus der Psychiatrie zu öffnen.

Eine schwere Auseinandersetzung zwischen Mutter und Sohn steht am Beginn von *KOPFSTAND* (Öster-

reich 1982, Ernst Josef Lauscher). Die Mutter (Ingrid Burkhard) verdächtigt ihren siebzehnjährigen Sohn Markus (Christoph Waltz), der Friseur werden soll, rauschgiftsüchtig zu sein. Sie verständigt die Polizei. Markus wird in eine psychiatrische Klinik eingeliefert. Ein Fluchtversuch unterbricht die lange Kette von Elektroschockbehandlungen und medikamentösen Ruhigstellungen. Markus wird aber bald wieder zurückgebracht. Erst eine neueingestellte Ärztin (Krista Posch) erkennt, daß Markus aufgrund einer Fehldiagnose festgehalten wird; sie gewinnt das Vertrauen des Jungen und veranlaßt schließlich seine Entlassung.

Markus geht nicht in seine alte Umgebung zurück. Durch Vermittlung der Fürsorge darf er sich einer alten Dame (Elisabeth Epp) als Betreuer annehmen: Nach einmal überwundenem ersten Mißtrauen bahnt sich, wie es in der Wiener *Allgemeinen Zeitung* hieß, "eine rührende Freundschaft zwischen den beiden so verschiedenartigen Menschen an, die sich aber beide von einer 'Verwahrungsgesellschaft' sozial verwahrlost fühlen" (wer denkt hier nicht an das phantasievolle Bündnis zwischen dem jugendlichen und dem alten Abweichler in *HAROLD AND MAUDE*?). Die alte Frau lernt im Umgang mit Markus, ihre Ängste und Depressionen angesichts ihres nahen Todes zwar nicht zu überwinden, aber sich ihnen zu stellen. Auf der anderen Seite lernt Markus von der alten Frau, sich seinen Vorstellungen und Wünschen mit Selbstvertrauen zuzuwenden. Nach dem Tod seiner Gefährtin geht Markus auf eine Italienreise.

Daß *KOPFSTAND* dem italienischen Psychiater Franco Basaglia gewidmet ist, ist symptomatisch für den neueren Film über die psychiatrische Klinik und ihre Patienten. Zumindest der Tendenz nach setzt sich auch im Film immer stärker die Hypothese durch, die Krankheit als eine Antwort auf eine krankmachende Umgebung aufzufassen. Dies führt natürlich zu einer Krise im Selbstverständnis der klinischen Psychiatrie: Denn die Therapie kann sich dann nicht darauf beschränken, wie bei einer organischen Erkrankung das kranke Individuum zu heilen, sondern muß darüber hinausgreifen und die Lebensbedingungen des Kranken verändern. Entsteht eine Krankheit beispielsweise in einer familiären Interaktionsstruktur, so muß, soll der Krankheit wirksam begegnet werden, in die Familie eingegriffen werden. Die sozialpsychiatrische "Etikettierungstheorie" besagt, daß die psychische Krankheit als eine soziale Rolle und als ein sozialer Status aufgefaßt werden kann, die dem als "krank" etikettierten Individuum in einem jeweiligen sozialen Kontext zugewiesen werden. Nur die Veränderung dieses Rahmens, dieses Gefüges also von Verhaltenserwartungen,

Projektionen, Interaktionsstrukturen etc., kann zu einer Änderung der Etikettierung und damit zur Schaffung von Voraussetzungen führen, die eine "Heilung" bedeuten können. Kopfstand zeigt, wie Markus KOPFSTAND zeigt, wie Markus aus der Beziehung zu seiner Mutter, die ihn krankmacht, herausgeht und in einer neuen Bindung auch sich selbst neu erfährt. Indem er mit der alten Frau zusammen einen neuen Rahmen für sich entwirft, schafft er die Bedingungen dafür, daß auch er selbst anders werden kann. Derartige Bindungen, die zur Überwindung von Krankheit und Angst beitragen, sind immer wieder Thema von Filmen gewesen. So gelingt es in OUTRAGEOUS (Kanada 1977, Richard Benner) einem schizophrenen Mädchen (Hollis McLaren), mit einer Beziehung zu einem Homosexuellen (Craig Russell) einen Rahmen abzustecken, der auch die Symptome ihrer Krankheit immer weiter in den Hintergrund rücken läßt.

Die meisten dieser Geschichten sind auf der Grenze zwischen Anstalt und Alltag angesiedelt. LENA RAIS (BRD 1979, Christian Rischert) ist die Geschichte von Lena (Krista Stadler), die seit fünfzehn Jahren mit Albert (Tilo Prückner) verheiratet ist und eines Tages dem Ehealltag mit seinen eintönigen Selbstverständlichkeiten widersetzt. Als es ihr nicht gelingt, mit Albert über ihre Probleme zu reden, bricht Lena aus und wird schließlich krank. Albert hofft zwar, daß ihre Krankheit durch einen Tumor verursacht ist, den man wegschneiden kann, doch ist Lena psychisch krank. Sie kommt in eine Gruppentherapie, aus der sie fortläuft. Ein Alkoholiker (Nikolaus Paryla) folgt ihr. Er akzeptiert Lena, fordert nichts, wartet ab. Lena trennt sich schließlich von Albert. Der Alkoholiker tritt eine Entziehungskur an; Lena bleibt mit ihren Kindern zurück - verunsichert zwar, aber mit dem Wunsch, von nun an ihr Leben zu leben und auf eigenen Füßen zu stehen.

LENA RAIS gehört zu der großen Gruppe von Geschichten, die sich darum drehen, daß die angestammten Formen des Zusammenlebens, der Geschlechterrollen, der Kindererziehung, kurz: daß der angestammte Alltag keine Befriedigung mehr herstellen kann und daß es nötig ist, eine Neubestimmung nicht nur der für den Alltag relevanten Werte, sondern vor allem der Formen vorzunehmen, in denen er sich realisiert. Dabei wird insbesondere auch deutlich, daß psychische Erkrankungen nicht mehr schuldhaft dem Individuum angelastet werden können, sondern daß das Gefüge von sozialen Beziehungen, in denen sich Alltag ereignet, die Krankheit hervorbringt. Am Ende von MICHAEL ODER DIE SCHWIERIGKEIT MIT DEM GLÜCK (BRD 1975, Erika Runge) steht die Einsicht,

daß nicht nur Michael (Patrick Kreuzer), der aggressiv und verstockt ist, in der Schule stört, keine Freunde hat und klaut, sich ändern muß, sondern daß es nötig ist, die Beziehungen der Eltern untereinander und die zu Michael neu zu definieren - nur gemeinsam lassen sich Michaels Probleme lösen.

Vor allem Frauen haben mit ihren Filmen immer weitere und immer neue Tabubereiche gesellschaftlicher Wirklichkeit berührt: Abtreibung und Geburt, Behinderung (BEHINDERTE LIEBE, Schweiz 1979, Marlies Graf), Tod (WAS SOLL'N WIR DENN MACHEN OHNE DEN TOD?, BRD 1980, Elfie Mikesch), Familie (VON WEGEN 'SCHICKSAL', BRD 1979, Helga Reidemeister) und Gewalt gegen Frauen (DIE MACHT DER MÄNNER IST DIE GEDULD DER FRAUEN, BRD 1978, Cristina Perincioli). Sehr oft sind es Dokumentarfilme, die mit Gegenständen befaßt sind, die der Privatsphäre zugehören und die früher dem - geschönten - Blick des Spielfilms offenstanden, dokumentarisch aber nicht festgehalten wurden. Diese Filme sind radikal, weil sie Grenzen überschreiten. Heike Sander schrieb exemplarisch über VON WEGEN 'SCHICKSAL': "Es ist zunächst ein Schock, ein Stück Privatheit dokumentiert zu sehen. Dies ist immer noch außergewöhnlich für die Medien und erst durch die neue Frauenbewegung, also seit etwa zehn Jahren, möglich gemacht worden. Um über das Massenphänomen Frauenbewegung überhaupt, positiv oder negativ, berichten zu können, kann man nicht umhin, Dinge zu thematisieren, die bisher zur geschützten Privatsphäre gehörten" (Sander 1980: 65).

Filme, die in der Anstalt spielen und in denen gezeigt wird, wie ein oder mehrere Kranke für sich einen neuen Rahmen entwerfen, sind selten. Ein frühes melodramatisches Beispiel ist DAVID AND LISA (USA 1962, Frank Perry). Der Film spielt in einer jugendpsychiatrischen Anstalt, konzentriert sich aber völlig auf die beiden jungen Titelhelden: David (Keir Dullea) leidet an einer Berührungsphobie; jeder Hautkontakt, so glaubt er, könne Infektion und Tod bedeuten. Er dehnt das Berührungsverbot auch auf die kommunikative Sphäre aus und lehnt jede Art von Kontakt mit anderen ab. Nur schrittweise beginnt er, die Hilfe des Leiters der Anstalt zu akzeptieren. Sein Heilungsprozeß beginnt, als er sich Lisa (Janet Margolin) zuwendet. Lisa ist schizophren, sie hält sich einmal für Muriel, ein andermal für Lisa. Sie ist etwas zurückgeblieben und wirkt in ihrem Ausdrucksgebaren infantil. Ihren neuen Freund sucht sie auf, wo sie nur kann - und dank der verständnisvollen und voraussetzungslosen Art, mit der er ihr begegnet, macht auch sie bald bessere Fortschritte als durch die systematische Heilbehandlung

ihres Therapeuten. Die beiden jungen Kranken - und dies ist genau die These, die auch in den anderen Filmen, die wir hier erwähnt haben, vertreten wird - sind dazu in der Lage, "den Kern des Leidens im anderen aufzuspüren und sich gegenseitig der Heilung näherzubringen" (Condrau 1979: 916).

In der Anstalt

Das früheste Beispiel der Anstalt als Topos im Film, das wir recherchieren konnten, ist ein Film aus dem Jahre 1910 mit dem Titel ZELLE NR. 13 - PACKENDE SZENEN AUS DEM LEBEN EINES IRREN-ARZTES. Das vor allem im deutschen Stummfilm ausgeprägte Interesse für psychologische Probleme umschloß natürlich auch die Darstellung der Anstalt: DAS CABINET DES DR. CALIGARI (D 1919, Robert Wiene), DR. MABUSE, DER SPIELER (Deutschland 1922, Fritz Lang). Allegorisch wurde die Anstalt noch einmal in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (Deutschland 1932, Fritz Lang) verwendet - als Handlungsrahmen einer Parabel über den Nazismus. In der Nazizeit war die Anstalt als Filmschauplatz - natürlich - tabu.

In anderen Ländern stößt man vor allem im Horrorfilm und ähnlichen Genrebereichen auf frühe Verwendung der Anstalt im Film. Ein typisches Beispiel: In TIH-MINH (Frankreich 1918, Louis Feuillade) wird die Protagonistin (Mary Harald) von einem berühmten Psychiater wegen einer medikamentös hergestellten Amnesie behandelt, und die fünfte Episode des Films spielt in einer Irrenanstalt, in der ein Freund Tih-Minhs von Spionen festgehalten wird. Nur mit fremder Hilfe kann er entkommen.

Alle diese Filme präsentieren die Anstalt als einen Ort außerhalb der Gesellschaft - als eine "Insel", die keine Verbindung zum umgebenden Gemeinwesen hat. Manchmal erfüllt sie die Funktionen des Gefängnisses, meistens aber ist sie für diejenigen, die dorthin gelangen, eine Endstation: In der Anstalt sind Menschen unrettbar festgesetzt wie in einem Grab.

Alfred Hitchcocks SPELLBOUND (USA 1945) ist eine erste Neufassung des Bildes der psychiatrischen Klinik; sie scheint hier eher dem Sanatorium verwandt als einem psychiatrischen Großkrankenhaus. Einen wirklichen Durchbruch in der Darstellung der Anstalt im Film stellte dann aber THE SNAKE PIT (USA 1948, Anatole Litvak) dar. Dem Drehbuch lag der gleichbetitelt Roman von Mary Jane Ward zugrunde, die selbst geisteskrank gewesen war und mehrere Mo-

nate in einem Irrenhaus verbracht hatte. Die Story: Virginia Cunningham (Olivia de Havilland) ist als eine schwierige Patientin in einer amerikanischen Nervenheilanstalt untergebracht. Sie erinnert sich nur noch an Bruchstücke ihrer Vergangenheit. Eine konsequente Anwendung der Psychoanalyse führt schließlich zur Wiederaufdeckung eines traumatischen Kindheitserlebnisses: Virginia hatte symbolisch ihren Vater ermordet, der kurze Zeit darauf tatsächlich starb. Die Wiederkehr der Erinnerung an dieses Erlebnis schafft die Voraussetzungen ihrer eigentlichen Genesung. Diese Geschichte ist eine typische Variante der Enthüllungsgeschichten nach dem SPELLBOUND- und MARNIE-Muster, doch das eigentlich Bemerkenswerte an dem Film ist etwas anderes: die Darstellung der Lebensbedingungen innerhalb der Klinik.

Virginia "ist Kranke unter Kranken verschiedener Stufen, wandert durch fast alle Abteilungen, von der ‚Schlangengrube‘, der letzten Station der hoffnungslosen Fälle, bis in die erste Abteilung, die Vorhalle der Entlassung. Die Instinklosigkeit eines Arztes und die persönliche Abneigung einer einflußreichen Schwester werfen sie in ihrem Heilungsprozeß immer wieder zurück" (Condrau 1979: 911). Die Darstellung ist durchweg realistisch und wurde schon bei der Konzeption des Films mit mehreren Psychiatern abgesprochen und überprüft. Dennoch - oder gerade deswegen - übte der Film eine Schockwirkung aus. Die "Überfüllung der psychiatrischen Anstalten, Elektroschockbehandlungen und die üblichen, wahrscheinlich in allen psychiatrischen Heilanstalten der Welt nachweisbaren menschlichen Unzulänglichkeiten" (ebda.) rüttelten das Publikum auf und störten das Bild der Psychiatrie, welches damals in der Öffentlichkeit Geltung hatte: Insbesondere Vertreter der Psychiatrie kritisierten den Film aufs Schärfste.

Eine frühe realistische Studie über das Anstaltsleben ist auch der Schweizer Film MATTO REGIERT (Schweiz 1947, Leopold Lindtberg): "Es geht um die Aufdeckung der Hintergründe eines mysteriösen Mordfalles und um die Auffindung eines Mörders. Der Film spielt in einem Irrenhaus, das Opfer ist der Direktor desselben, der Kreis der Verdächtigen bildet sich aus dem Anstaltspersonal und den Kranken. Die Atmosphäre der (damaligen) Irrenanstalt ist hervorragend wiedergegeben, Ärzte, Pfleger, Schwestern und Patienten sind so dargestellt, wie sie eben damals in Wirklichkeit waren, wobei der Zuschnitt auf schweizerische Verhältnisse und die Dialektsprache, die Vermeidung künstlich-theatralischer Gebärden und 'irrer' Verhaltensweisen (...) dem Film einen allgemeinen menschlichen Sinngehalt geben" (ebda., 912).

Dem unterliegenden medizinischen Modell der psychischen Krankheit entsprechend ist in allen diesen Filmen der Bezug der Anstalt zur umgebenden gesellschaftlichen Realität ohne großen Belang. Die Einbindung der Anstalt in die Gesellschaft ist erst seit Beginn der siebziger Jahre thematisch geworden. Das psychiatrische Krankenhaus ist eine Institution innerhalb der Gesellschaft, und sie hat beschreib- und benennbare gesellschaftliche Funktionen - zumeist geht es um die Bewahrung, die Pflege und die (oft unmenschlich harte) Behandlung von Abweichlern, Rauschgiftsüchtigen, psychisch Kranken. Daß auf der einen Seite alle Arten von gesellschaftlicher Abweichung in der Anstalt zusammengefaßt werden, findet seine logische Begründung darin, daß die Anstalt als eine Institution gilt, die für die Ruhe, die Sicherheit und die Ordnung des gesellschaftlichen Lebens zu sorgen hat - indem sie diejenigen, die diese Werte stören, interniert. In diesem Kontext ist die Anstalt nur eine der Institutionen, mit denen das Leiden, die Auflehnung, die Selbsterstörung, gewisse Formen der Kriminalität usw. erfaßt und verwaltet werden; in den gleichen funktionellen Rahmen gehören auch die Polizei, die Rechtsinstanzen, die Fürsorge, Sozialämter usw. Der bürokratische Weg, der beschritten wird, wenn jemand in die Anstalt eingewiesen wird, ist eines der Themen, das in den neueren Filmen angegangen wird (dies fiel ja schon bei der Beschreibung des "Drehtür"-Effektes auf).

Zumeist ist der Duktus der Kritik an den involvierten Institutionen bestimmend. Fast immer zeigen die Filme Einzelschicksale, und die Intervention der Psychiatrie erscheint auf dem Hintergrund des Wissens über den Verlauf der Erkrankung ungerechtfertigt, inhuman und unangemessen. Die Praxis der Psychiatrie steht ihrem - medizinischen und moralischen - Anspruch, Menschen helfen zu wollen, offen entgegen.

Die Kritik an den bestehenden Institutionen der Psychiatrie und ihrer Grenzbereiche (Jugendfürsorge, Jugendstrafvollzug usw.) hat sehr viele verschiedene Formen. DAS ENDE VOM ANFANG (BRD 1981, Helmut Christian Görnitz) nach dem autobiographischen Roman "Treibjagd" von Michael Holzner ist eine Polemik gegen das Umgehen der Behörden mit verhaltensauffälligen Jugendlichen. Der Film schildert den traurigen Weg des vierzehnjährigen Ben Holberg (Michael Fass) durch die Erziehungsheime. Ben scheint sich zunächst verschüchtert und scheu in sein Schicksal zu fügen. Die mit Gewalttätigkeit geladene Atmosphäre des Heims, die ständige Bedrohung und Unterdrückung durch andere Jugendliche, die grotes-

ken Figuren der Erzieher, die der Situation in keiner Weise gewachsen sind und die sich genauso in den Kreislauf der Gewalt einfügen wie die Kinder - all dies läßt ihn schließlich rebellieren: Ben schlägt zurück, bricht aus, wird verfolgt, gestellt, wieder eingeliefert. Eine Perspektive eröffnet der Film nicht.

LIFE FOR CHRISTINE (Großbritannien 1980, John Goldschmidt) basiert auf der authentischen Geschichte eines schwererziehbaren Mädchens, das mit elf Jahren in erste psychiatrische Behandlung kam: Seitdem wurde das aggressive Kind mit Psychopharmaka ständig ruhiggestellt und kam nach einer Serie von Heimaufenthalten mit dreizehn Jahren wegen "sittlicher Gefährdung" unter die Aufsicht der staatlichen Fürsorge. Am Ende dieser Odyssee durch die Institutionen stand die Verurteilung zu lebenslänglicher Verwahrung wegen Brandstiftung und Gefährdung von Menschenleben. Ron Lacey, Analytiker und Sozialarbeiter bei der MIND (National Association for Mental Health), stieß zufällig auf das Mädchen und betreute es fünf Jahre lang. Nach allen möglichen Versuchen, die wirkliche Christine mit legalen Mitteln freizubekommen, entschied sich Lacey und seine Kollegen, mit dem Fall an die Öffentlichkeit zu gehen. Die kommerzielle Fernsehgesellschaft Granada (London) finanzierte schließlich den halbdokumentarischen Film.

Der Film folgt den tatsächlichen Vorgängen sehr genau. Insbesondere werden offizielle Dokumente und Protokolle teilweise wörtlich in den Film eingearbeitet. Die Zielrichtung ist klar - wie Ron Lacey dem Regisseur gegenüber äußerte: "Du weißt doch, 'bürokratisiertes' Mitgefühl kann ganz fürchterlich sein und monströs. Und davon handelt der Film" (1981: 80). Die Story: Am Beginn des Films lernt Colin (Nicholas Ball), ein Mitarbeiter von MIND, Christine (Amanda York) bei einer Routineführung durch den Sonderflügel des Londoner Frauengefängnisses kennen. Sie steht, nur mit einem Nachthemd bekleidet, vor ihrer Zelle. Die Direktorin macht Colin auf Christine aufmerksam, er ist betroffen, und er beschließt, sich um den Fall zu kümmern. Im Lauf der sechs Jahre, in denen Colin mit Christine ihre Geschichte aufarbeitet, wandelt sie sich von einer verstockt-feindseligen Heranwachsenden zu einer kooperativen jungen Frau, die im Gefängnis "nicht alt werden und hier nicht sterben will". Am Ende des Films steht die Hoffnung, daß der Fall überprüft und die Inhaftierung vom Innenministerium aufgehoben werden wird.

Die Ausstrahlung des Films in Großbritannien fand ein erstaunliches Echo. Vor allem hatte er eine rechtliche Konsequenz: Die Richtlinien, nach denen solche Fälle

vor Kontrollinstanzen verhandelt werden, wurden dahingehend verändert, daß auch Inhaftierte, die noch nicht sechzehn Jahre alt sind, beim Innenministerium den Antrag stellen können, daß ihr Fall neu untersucht wird. Auch für die reale Christine hatte die Sendung des Films Konsequenzen, wenngleich ihr Fall ein Vierteljahr später immer noch nicht bearbeitet war: "Diese Schuppenflechte - die fünf Jahre, seit ich Christine kenne - war die immer da, ganz deutlich. Diese Knöchel mit Schorf und Flocken von Haut. Und dann, eine Woche nach der Sendung, als ich Christine besuchte, war der Ausschlag verschwunden... Ich halte das für ein sehr wichtiges Moment in Christines Geschichte. Denn es ist wohl schlimm für ein Mädchen, wenn es in der Schule 'räudig' und 'fett' geschimpft wird. Offenbar ist Streß, emotionaler Streß, ein wichtiger Faktor, ein Auslöser für solche Symptome" (Lacey 1981: 80).

Die Einbeziehung der Betroffenen in die Planung, Ausführung und Auswertung der Filmarbeit ist ein wichtiger Grundzug, der vor allem für die Dokumentarfilmer immer stärkere Bedeutung bekommt. Peter Robinson zeigte den Beteiligten seines Films ASYLUM (USA 1972) zunächst eine viereinhalbstündige Fassung, bevor er - unter Berücksichtigung der Vorschläge und Einwände der Kranken - die endgültige Version montierte. Paolo Quaregna arbeitete mehr als ein Jahr mit den Einwohnern der "Casa de famiglia" zusammen, mit denen er dann seinen dokumentarischen Film FELICITA AD OLTRANZA (Italien 1982) drehte; die Kranken waren an der Konzeption des Filmes ständig beteiligt, wenngleich Quaregna die endgültige Fassung selbst herstellte (mündliche Mitteilung, 1983). Andreas Kettelhack benutzte für seinen zweiteiligen Film DER WEG DES HANS MONN (BRD 1972) bei den Aufnahmen in der Berliner Bonhoeffer-Klinik eine Video-Anlage, um ein sofortiges Feedback zu ermöglichen. Konfrontiert mit dem filmischen Dokument des eigenen Verhaltens ergeben sich Situationen, die deutlich machen, wie routiniert und blind der Anstaltsalltag abläuft: Außer Hans Monn können sich die Beteiligten kaum wiedererkennen; die Entfremdung des Personals von den Patienten geht sogar so weit, daß einer der Ärzte erst nach dreimaligem Ansehen des Materials bemerkte, daß er die Patienten in der dritten Person anzureden pflegte.

Hans Monn zertrümmerte im Januar 1970 weit über hundert Schaufensterscheiben in der Westberliner Innenstadt; der Sachschaden betrug über 300.000 DM. Monn wurde festgenommen und in die Bonhoeffer-Klinik (im Jargon auch "Bonny's Ranch") eingeliefert. Diagnose: Schizophrenie. Der erste Teil des Films

("Wie man in die Nervenklinik kommt") versucht, die Vorgeschichte dieser Tat aus Aussagen von Angehörigen, Bekannten und Ärzten Monns zu rekonstruieren. Aus diesen Bruchstücken wird deutlich, daß Monns Amoklauf ein Versuch war, aus Angst und Einsamkeit herauszukommen. Die Biographie Monns ist eine Kette von Schwierigkeiten. Mit vier Jahren kommt er in ein Heim, seinen Eltern hatte man das Sorgerecht entzogen. Der Junge hat dieses Erlebnis nie verwunden. Schwierigkeiten in der Schule, Probleme im Beruf und Hemmungen gegenüber Frauen sind der Erfahrungshintergrund Monns, der mit 22 Jahren zum ersten Mal in einer Klinik behandelt wird. Weitere Klinikaufenthalte schließen sich an. Nach der Entlassung fällt er immer wieder in ein soziales Vakuum, Freunde hat er nicht, seine Position im Beruf wird immer schwieriger. Mit dem Gefühl, allein gelassen zu werden, wächst die Angst. Es kommt zur Krise, die sich als Amoklauf ausdrückt.

Der zweite Teil des Films ("Wie man in der Nervenklinik behandelt wird") ist das erste filmische Dokument, das in einem psychiatrischen Großkrankenhaus der BRD gedreht werden konnte. Er zeigt mehr oder weniger typische Situationen aus dem Alltag der Anstalt. Nachträglich sind die Aufnahmen aus der Anstalt von dem Berliner Psychoanalytiker H. Bach kommentiert worden. In seinem Resümee findet sich die Quintessenz dessen, was die Dokumentaraufnahmen zeigen: "Die Leistung des Verrückten in der Klinik besteht (...) darin, daß er es zunehmend lernt, den Arzt zu verstehen und die Prinzipien, nach denen Pfleger und Arzt den Tagesablauf in einer solchen Klinik organisieren. Wenn er das weitgehend verstanden hat, dann läßt man ihn in Ruhe oder verschafft ihm besondere Vergünstigungen. Dies ist eigentlich eine Umkehrung des Prozesses, der stattfinden müßte: Die Aufgabe lautet, der 'Verrückte' muß verstanden werden. Und die gedankliche Erwägung in der Psychiatrie, die in der diagnostischen und theoretischen Erfassung der Krankheitszustände verankert ist, lautet hierbei, diese Menschen sind nicht verstehbar. Diese Visite zeigt sehr deutlich, was für eine eigentümliche Umkehr stattfindet: Der Kranke muß die Organisation einer Nervenklinik verstehen lernen, dann wird er als gebessert bezeichnet."

Das Personal

Die Ärzte, die in der psychiatrischen Klinik für das Wohl ihrer Patienten verantwortlich sind, werden im Film oft als nicht dazu in der Lage oder unfähig dargestellt, sich ausreichend mit ihren Klienten zu beschäftigen: Zu viele Mängel hat ihre Ausbildung, zu viele

Patienten müssen sie betreuen, ein individueller Kontakt erscheint fast unmöglich. Dabei ist das "Wunder menschlicher Zuwendung", wie es in DER WEG DES HANS MONN heißt, die zentrale Voraussetzung für die Heilung. Eine Beispielszene aus diesem Film: Ein völlig teilnahmsloser, medikamentös ruhiggestellter Mann, der zudem noch ans Bett gefesselt ist, erhält Besuch von seiner Frau; trotz der Medikamente ist der Mann plötzlich teilnehmend, er kann an der Interaktion mitmachen, er zeigt zumindest elementares Interesse an dem, was um ihn herum vorgeht. Im Kontext des Films ist dies das lebende Gegenbild zum entfremdeten und überlasteten Personal der Klinik: Keiner, weder Arzt noch Pfleger, kann sich so um die Patienten kümmern.

Insbesondere die Ärzte werden neben dem normalen Klinikbetrieb noch von Verwaltungs- und Begutachtungsaufgaben in die Pflicht genommen. Darum sind es vor allem die Pfleger und Schwestern, die auf den Stationen für die Durchführung des medizinisch-therapeutischen Programms, für Resozialisierung, für die Aufrechterhaltung geordneter Zustände in der Klinik usw. zuständig sind. Auch diese Verhältnisse sind implizit eine Kritik an der Praxis der psychiatrischen Großkrankenhäuser. Denn das Pflegepersonal ist schlecht ausgebildet, und in einigen Filmen wird seine Rolle noch dadurch hervorgehoben, daß einzelne Pfleger und Schwestern als herrschsüchtig, bis zur Unmenschlichkeit hart und brutal, manchmal gar als selbst krank gekennzeichnet werden.

I NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN (USA 1977, Anthony Page) enthält einige Darstellungen des Anstaltslebens, die - obwohl fiktiv - einen fast dokumentarischen Eindruck machen. Das Pflegepersonal ist durchweg gutwillig, aber inkompetent und ratlos. Seine wesentlichste Aufgabe scheint es zu sein, die Insassen der Klinik mit Sedativa und gutem Zurenden irgendwie ruhig zu halten. Von der Krankengeschichte der Protagonistin begreift außer der behandelnden Ärztin (Bibi Andersson) keiner etwas - schon aus dem Grunde nicht, weil keiner zusammenhängend darüber informiert ist. Schon daran kann abgelesen werden, wie stark der Film die Möglichkeit einer Heilbehandlung im Alltag der Anstalt in Zweifel zieht. Diese Kritik wird einerseits akzentuiert und andererseits überlagert von einer Nebenhandlung, die den kranken Pfleger Hobbs (Reni Santoni) darstellt: Als die schizophrene Deborah (Kathleen Quinlan) nach einer Selbstverletzung auf die Station für "besonders schwere Fälle" kommt, betritt sie eine Abteilung, die ganz und gar von dem brutalen Pfleger Hobbs regiert wird. Gewalttätig sorgt er für Ruhe und Ordnung, und

er wendet auch dann Gewalt an, wenn es keinen offenen Grund dafür gibt. Deborah erlebt mit, wie er Heien (Signe Hasso), eine ältere Patientin, brutal ohrfeigt; Miss Coral (Sylvia Sidney), eine Mathematiklehrerin, die schon einmal als geheilt entlassen worden war, wird wieder eingeliefert, und sie ist ein besonders willkommenes Opfer für Hobbs' Brutalität. Deborahs Zustand hatte sich angesichts der Verhaltensweisen von Hobbs sehr verschlechtert, doch als sie Zeugin seiner Schlägereien gegen Miss Coral wird, begehrt sie auf. Hobbs wird entlassen und begeht kurze Zeit später Selbstmord.

Hobbs ist hier also eine Figur, die zum einen selbst unter einer schweren Persönlichkeitskrise leidet; auf der anderen Seite ist er aber eine Verkörperung des Schreckensbildes des Pflegers - inkompetent, böse und brutal. Er ist der Herrscher über seine Abteilung, die Patienten sind ihm ausgeliefert, hilf- und wehrlos. Anstatt zu helfen, treibt er die Kranken weiter in die Krankheit hinein. Auch in THE SNAKE PIT hat die Protagonistin auf das Betreiben einer Krankenschwester einen schweren Rückfall; in SHOCK CORRIDOR ist der Pfleger Wilkes (Chuck Roberson) sogar zum Mörder geworden, um zu verhindern, daß etwas darüber bekannt wird, daß er die weiblichen Insassen der Klinik zu sexuellen Handlungen erpreßt. Ein brutaler Pfleger, der, gedeckt von einem jungen Arzt, seine Abteilung zu seinem Herrschaftsbereich gemacht hat und sich auslebt, indem er Patienten quält, ist in Minows DIE ANSTALT eine der Figuren, an denen die unmenschlichen Verhältnisse in der Klinik exemplarisch verdeutlicht werden.

Von besonderer Härte sind die Zustände, die Jan Kars THE OTHER SIDE OF HELL (USA 1977) schildert und attackiert. Ort der Handlung ist das Hillsgate-Krankenhaus für kriminelle Geisteskranke. Auf den Abteilungen gelten die Gesetze, die die Pfleger gemacht haben, die Anstaltsleitung mischt sich in den täglichen Ablauf in der Klinik kaum ein. Die Patienten-Insassen sind der Willfährigkeit der Pfleger ausgeliefert; bis zum Mord geht deren Brutalität. Die Geschichte: Frank Dole (Alan Arkin) ist nach dem Tod seines Vaters in eine schwere Krise geraten. Darum bemüht, die Rolle des Todes für sich selbst zu klären, begeht er eine ganze Reihe von seltsam anmutenden Handlungen. Er wird verhaftet, als er das Grab seines Vaters verwüstet. Gerichtsverhandlung. Er wird nach Hillsgate eingeliefert - zur Beobachtung, wie es heißt. Doch er bleibt Jahre dort, und er lernt es, sich anzupassen. Erst als die Wärter seinen Freund Jim (Roger E. Mosley) nach einem Kampfspiel - es geht um hochdotierte Wetten - umbringen, beginnt er, sich zu weh-

ren. Er will Informationen über Hillsgate sammeln und nach "draußen" schmuggeln. Mit der heimlichen Unterstützung eines Wärters, dem er einmal das Leben gerettet hat, kann er mit versteckter Kamera und Tonbandgerät die Zustände in der Klinik dokumentieren.

Sieben Jahre nach der Einlieferung kommt es zu einer neuen Verhandlung seines Falles. Frank trägt vor, was er erlebt hat, doch will ihm kaum jemand glauben. Er wird wieder nach Hillsgate eingeliefert. Einige Male versucht er erfolglos zu fliehen, bevor es ihm - wiederum mit Hilfe des Wärters - gelingt, in die Freiheit zu gelangen. Jetzt macht er seine Aussagen vor einem staatlichen Untersuchungsausschuß, endlich findet er Gehör. Der Gouverneur begnadigt ihn.

Auch dieser Film enthält eine ganze Reihe von Thesen über die innere Struktur der Anstalt und über die Möglichkeiten der Patienten, Öffentlichkeit für ihre Lage herzustellen. Vor allem wird gezeigt, dass alle Institutionen miteinander kooperieren, wenn es darum geht, die "Geheimhaltung" der Zustände in der Anstalt aufrechtzuerhalten. Nur wenn es gelingt, mit den Informationen aus der Anstalt an eine unabhängige Stelle - in diesem Film ist es eine staatliche Untersuchungskommission, in anderen ist es die Presse oder das Fernsehen - zu gelangen, besteht eine Aussicht darauf, Gehör zu finden. Um einen Insassen der Anstalt an publizistischer Tätigkeit zu hindern, ist die Unglaubwürdigkeit des Kranken ein starkes Argument; denn die Geschichten, die er erzählt (ob sie nun wahr sind oder nicht), können jederzeit als Erscheinungsbilder der Krankheit ausgelegt werden.

Die Anstalt ist in *THE OTHER SIDE OF HELL* eine geschlossene Welt, eine reine Bewahranstalt, in der es keine Rehabilitation gibt. Einmal eingeliefert, kann der Insasse für beliebige Zeit interniert bleiben. In eine solche Falle gerät auch der von Jack Nicholson gespielte R.P. McMurphy in *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* (USA 1975, Milos Forman). McMurphy ist ein straffälliger Querulant, der im Arbeitslager seine Einweisung in die psychiatrische Klinik provoziert hatte, um dem Arbeitsdienst zu entgehen. Mit seiner Vitalität und Ironie wird er in der Anstalt schnell zum enfant terrible und zum offenen Gegner der Oberschwester Ratched (Louise Fletcher), die wie kein anderer das Funktionieren und die innere Stabilität der Institution repräsentiert. Die Ärzte halten sich aus dem Klinikbetrieb so gut wie völlig heraus.

Die Anlässe, an denen die ersten Reibereien zwischen McMurphy und Schwester Ratched entstehen, sind zunächst unerheblich und banal: McMurphy stößt sich

an solchen Kleinigkeiten wie der Tatsache, dass er wie alle anderen auch Medikamente zu schlucken hat, ohne danach fragen zu dürfen, zu welchem Zweck er sie einnimmt; oder er hat Mühe einzusehen, dass die gruppentherapeutischen Sitzungen unter der Leitung der Oberschwester - jeder ist dazu gezwungen, offen zu sein! - therapeutische Wirkung zeigen können; er bittet z.B. darum, eine solche Sitzung zugunsten eines Baseballspiels etwas zu verschieben.

Die individuelle Ohnmacht gegenüber den Alltagszwängen der Institution spiegelt sich in der völligen Unterordnung und Lethargie der anderen Insassen der Anstalt (zum Teil sind sie freiwillig hier, zum Teil auf Veranlassung ihrer Verwandten, andere Fälle sind selten). Bei McMurphy verursacht dies um so höhere Aktivität, mit der er - satirisch oder boshaft, je nach Perspektive - das innere Selbstverständnis der Institution attackiert. So "organisiert" er beispielsweise einen Ausflug mit dem Bus ans Meer, wo er einem Bootsverleiher die anderen Kranken als Ärzte einer staatlichen Irrenanstalt vorstellt - die Patienten "wirken plötzlich so würdig wie sonst irgendwelche akademischen Würdenträger" (*Zoom*, 1976, 5. 12).

Schließlich will McMurphy zusammen mit einem als taubstumm geltenden Indianer (Will Sampson) fliehen. Das Abschiedsfest von den anderen artet aber in eine wüste Party aus. Am nächsten Morgen findet die Oberschwester ein Chaos vor - Betrunkene, Zerstörung, in den Armen des jungen Billy (Brad Dourif) eine "mildtätige Dirne" (*Film und Fernsehen* 7, 1979, 4: 42). Billy nimmt sich das Leben, McMurphy stürzt sich auf Schwester Ratched, um sie zu töten, er wird überwältigt. Mittels einer Lobotomie wird sein Widerstand endgültig gebrochen.

Die treibende Kraft der Geschichte ist die Beziehung zwischen McMurphy und Schwester Ratched. Einerseits sind die Kontraste zwischen beiden das Moment, welches zu immer weiterer Eskalation führt; auf der anderen Seite sind die Handlungen McMurphys aber eindeutig an Ratched adressiert, er fordert sie heraus: Angesichts ihrer Sensibilität für Status und hierarchische Beziehungen innerhalb der Anstalt die Patienten als Ärzte auszugeben; angesichts ihrer vertrockneten Sexualität eine Orgie zu feiern und Nutten in die Anstalt einzuschmuggeln; Ironie zu verwenden gegen sie, die Ironie nicht verstehen kann - all das sind innere Bezüge, die das Handeln McMurphys auf die Figur der Ratched beziehen. Vollständig ist der Kontrast der beiden Figuren im gestisch-mimischen Bereich: "Auf der einen Seite der fast statuarische Gestus der Ratched, die Louise Fletcher mit enervierender, abstoßen-

der Kühle spielt, mit einem Zynismus, der Beteiligtsein auf den Plan ruft. Auf der anderen Seite McMurphys hinreißende körperliche Brillanz, die mimische Vielgestaltigkeit, dieses vibrierende Pendeln zwischen kumpelhafter Saloppheit und eruptiver Spannung" (ebda.).

Der Machtbereich der Klinikräume gehört ganz und gar der Schwester Ratched. Auch die anderen Pfleger und Schwestern stehen unter ihrer Kontrolle. In der Regel sind sie stumpf und bürokratisch-kalt, nur selten verrät einer von ihnen Anteilnahme (so die junge Lernschwester, die neben Ratched sitzt und gleichzeitig Beteiligtheit wie Ohnmacht signalisiert). Das Ausüben von Macht und der Genuß der Macht scheint alle Handlungen Ratched's zu diktieren und zu färben; die gruppentherapeutischen Meetings z.B. führen zu der einzigen Konsequenz, dass Ratched - wie im Hochgefühl ihrer Herrschaft - den Kranken beizubringen versucht, dass das Irrenhaus der beste Platz für sie sei.

Während in ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST offene Opposition zwischen Pflegepersonal und Patienten besteht, findet sich in GIBBI WESTGERMANY (BRD 1980, Christel Buschmann) ein geheimnisvolles Einverständnis der beiden Gruppen, eine Art von ritueller Abstimmung der komplementären Rollen. Gibbi (Jörg Pfennigwerth) stellt seinem Therapeuten (Hans Noever) gegenüber fest: "Medikamente mit Gewalt einem eingeben, das bringt einen runter statt raus." Der Arzt ist fast stumm, auf der Station taucht er fast überhaupt nicht auf, er sitzt und beobachtet. Im Falle einer Krise reagiert er professionell-kühl, als rechne er immer damit und als sei er bereit - als Gibbi ihn angreift, verzieht der Arzt kaum eine Miene, setzt sich kaum zur Wehr, ruft vielmehr mit der Klingel die Pfleger. Diese überwältigen Gibbi schnell, dem Griff in die Haare ist er nicht gewachsen; als er auf dem Boden liegt, bekommt er eine Spritze.

Die Pfleger sind ständig, sowohl auf der Station wie auch im Garten, wie Wachhunde um die Patienten. Beim Essen stehen sie als Wächter in leicht erhöhter Position, sie schreien Patienten an, die nicht hören wollen, zur Not wenden sie auch einmal körperliche Gewalt an. Sie sind kühl, ironisch und beherrschen souverän die Situation. Als Gibbi einmal den Schlüsselbund des diensthabenden Pflegers gestohlen hat, rennt er über den langen Flur zur Tür der geschlossenen Abteilung. Die beiden Pfleger folgen ihm langsam, bleiben schließlich auf dem Flur stehen und schauen zu, wie Gibbi versucht, die Tür zu öffnen - der Schlüssel befindet sich nämlich gar nicht am Bund. Die Pfleger intervenieren nicht, und auch Gibbi

weiß, dass die Strafe nicht abzuwenden ist (Einzelzelle, Zwangsjacke, Spritze).

Die distanzierte Routiniertheit, mit der die Pfleger ihren Beruf ausüben, ist aber nicht feindselig, sondern eher freundlich - als seien sie sich der vielen Mängel der Bewahranstalt genauso bewußt wie der Rollen, die sie und die Patienten füreinander spielen. Auch zwischen Gibbi und dem Arzt besteht so etwas wie ein geheimes Einverständnis - als seien alle die, die an der Lebenswelt der Klinik teilnehmen, Mitglieder einer Geheimgesellschaft, zwischen denen vieles schon abgeklärt ist und die sich in vielerlei Hinsicht verstehen und in ihren Rollen gegenseitig akzeptieren: Gibbi drückt sich eine Zigarette am Kopf aus; das verstört den Pfleger, an den diese Geste gerichtet war, kaum; die Geste war auch schon so ausgeführt, dass sie wie eine lästige Pflichterfüllung erschien.

Ein ähnlich reibungsloses Ineinandergreifen der Rollen von Patienten und Pflegern im Alltag der Anstalt schildert auch HISTOIRE DE PAUL (Frankreich 1975, René Feret). Auch hier fallen die allgegenwärtigen Pfleger auf, die den Tätigkeiten der Patienten kein Interesse entgegenbringen und nur dann selbst aktiv werden, wenn es zu Auseinandersetzungen zwischen den Patienten kommt. Die Therapie beschränkt sich, ähnlich wie in GIBBI WESTGERMANY, auf die Verabreichung von Medikamenten und die gelegentliche Anwendung von Bestrafungen. Es fehlt aber in HISTOIRE DE PAUL der ironische Unterton des stillschweigenden Einverständnisses zwischen Personal und Patienten.

Die Hilfe der Gruppe, der "Blick von innen", der Dokumentarismus

Eine Grundthese, die in Filmen über Psychiatrie und psychische Krankheit immer wieder vertreten wird, ist zugleich eine Kritik an den Behandlungsmethoden, die in der Anstalt praktiziert werden (Elektroschock-Therapien, medikamentöse Verfahren etc.). Diese Arten der Heilbehandlung stehen nämlich oft in direktem Kontrast zu gruppentherapeutischen Methoden und erscheinen dann als Mittel, mit denen die Persönlichkeit des Patienten zerstört wird; die Krankheit wird mit diesen Behandlungsmethoden übertüncht, aber nicht geheilt. Wenn sich in der Gruppentherapie Anfänge einer Stabilisierung der Person zeigten, erfolgt nach den ersten medikamentösen Behandlungen immer wieder ein Rückschlag.

Ein Beispiel ist FAMILY LIFE (Großbritannien 1971, Kenneth Loach): Als die schizophrene Janice (Sandy Ratcliff) in die Klinik kommt, wird sie von einem jungen Arzt behandelt, der mit der genauen Analyse der sozialen Umgebung, in der die Patienten normalerweise leben (daher der richtungweisende Titel "Familienleben"), die Entstehungsbedingungen der Krankheit zu erfassen sucht und der als therapeutisches Mittel vor allem Gruppentherapien einsetzt. Es gelingt, Janice wieder beizubringen, sich außerhalb der Klinik zu bewegen, doch trifft sie auf die gleichen sozialen Rahmenbedingungen, die sie schon einmal krank gemacht haben. Wieder in der Klinik, ist der junge Arzt inzwischen entlassen worden, sie wird mit Elektroschocks behandelt; am Schluß des Films wird sie - sie wirkt apathisch und verstört - in einer Vorlesung als Demonstrationskranke vorgeführt. Die Folgerung liegt nahe: Wir sehen Janice am Ende als ein Produkt der Methoden, wie sie in der Psychiatrie angewendet werden. Auch in ANNA, KIND VAN DE ZON (Niederlande 1975, Rene van Nie) kontrastieren Elektroschock-Behandlungen mit einer Gruppe von Kranken, die der schizophrenen Anna Uosee Ruiters) zu helfen versucht, sich selbst zu finden - eine elementare Solidarität von Kranken schafft die Voraussetzungen für die Heilung.

Die Filme, die sich in extenso Gruppentherapien zugewendet haben, sind ausnahmslos Dokumentarfilme. Ein erster Durchbruch in dieses Neuland ist Allan Kings Film WARRENDALE (Kanada 1967), den er in einem Heim für verhaltensgestörte Kinder drehte. Mit einem kleinen Team lebte er fünf Wochen in dem Heim selbst, gedreht wurde bis zu vierzehn Stunden am Tag. In dem Heim lebten zwölf Kinder sowie acht "Heimeltern", die als intimes therapeutisches Personal mit den Kindern eine Art familiärer Gemeinschaft bildeten. King und sein Team begannen erst mit der Filmarbeit, nachdem sie in die Gruppe assimiliert worden waren.

Der Film verzichtet auf alle erklärenden oder erläuternden Zwischentitel, Kommentare und Begründungen. "Die Kamera hat nicht die Funktion der beobachtenden, sondern die einer teilnehmenden Position. Sie ist der Katalysator, der die einzelnen Personen und ihre Beziehungen untereinander verbindet" (*Film-Korrespondenz*, 8.3.77). Wenngleich King auch Spuren einer Erzählung in die Endfassung des Films einbezogen hat (die schwarze Köchin verstarb während der Dreharbeiten, und dies ist ein dramaturgischer Angelpunkt, um den King andere Szenen und Sequenzen gruppiert), hat der Film dennoch nur schwache Entwicklungen zur Grundlage. Vielmehr setzen sich die

einzelnen Szenen wie in einem Puzzle zu einem komplizierten und widersprüchlichen Bild des Lebens und der Lebensbedingungen der Kinder in Warrendale zusammen.

Weniger eine "Handlung" als vielmehr eine Seh- und Betrachtungsweise steht im Vordergrund: "Die Filmgruppe, selbst teilnehmend am Gruppenleben, ohne Vorschriften und Regeln, begriff den Film schlicht als Transportmedium der Gruppentherapie, die sich entwickelt als Aneignung des Lebens- und Wohnraums, als Ausagieren traumatischer Familien- und Berufserfahrungen und als konfliktreiche Sensibilisierung unter den einzelnen. Der Zuschauer spürt an sich selbst Identifikationsmechanismen mit schwachen oder starken Figuren, welche zugleich Thema der Gruppengespräche sind" (Tholen 1978: 30), heißt es zu Peter Robinsons Dokumentarfilm ASYLUM. Die Offenheit, mit der Filme wie ASYLUM und WARRENDALE sich auf Handlungs- und Interaktionssituationen, auf therapeutische Sitzungen und Rollenspiele einlassen, ist ein wichtiges Charakteristikum dieser Art des Filmmachens: Weil das Filmteam am Geschehen selbst teilnimmt, überlagern sich die Sichtweisen von Betroffenen und dem teilnehmend-beobachtenden Team. Diesem interaktiven Verhältnis von Filmteam und Patienten, Familienmitgliedern usw. entspringt eine implizite Zielsetzung derartiger Filme: Sie versuchen nicht, vorgefertigte Muster der Deutung z.B. in Form einer Spielhandlung auszubreiten, sondern lassen sich vielmehr auf den Reichtum und die Widersprüchlichkeit der Situation ein, um damit zumindest in Spuren auch die Erlebnisweisen von Betroffenen zu dokumentieren. Mit diesem Material, so die These, kann "der Blick von innen" nacherlebbar gemacht werden.

Gerade die Abwesenheit vereinfachender Erklärungsmuster ist in der Kritik dieser Filme immer wieder beklagt worden. Dabei kommt es zu offenen Widersprüchen und Dilemmata in den Argumentationen der Kritiker. So beklagt Jan Dawson in einer langen Kritik zu WARRENDALE: "Einer der unbefriedigendsten Aspekte von Kings Film ist in der Tat das AFehlen von Dokumentation. Der Film selbst (...) liefert praktisch keine Information über die Theorien, die hinter den Behandlungsmethoden dieses Centers stehen, noch über deren Wirksamkeit" (Dawson 1967/68: 45). Sie fährt dann aber fort: "Möglicherweise steht dahinter die Absicht, die Neugier des Zuschauers anzuregen, ihn dazu anzuhalten, nicht nur mehr über Warrendale herauszufinden, sondern über das sehr reale Problem, wie die Gesellschaft ihre verhaltensgestörten Kinder behandeln sollte und behandelt" (45). Etwas weiter unten heißt es dann (in einer Beschreibung des eigenen

Erlebens des Films): "Das soll nicht heißen, dass WARRENDALE nicht ein äußerst verstörender und zutiefst bewegender Film ist. Er schafft es wirklich, einen die Realität, die sich hinter dem Etikett 'verhaltensgestört' verbirgt, deutlicher sehen zu lassen; und indem er das Personal von seiner humorlosesten (und für mich unsympathischsten) Seite zeigt, bringt er einen - möglicherweise unabsichtlich - dazu, für diese besonderen Kinder eine Sympathie aufzubringen, die an manchen Stellen schon fast zu einer Identifikation mit ihnen führt. Wir sehen sie am Schluß eindeutig als Persönlichkeiten, die Aufmerksamkeit verdienen und Zuwendung und Verständnis brauchen" (47). Der Absatz schließt: "Aber gleichzeitig ist WARRENDALE ein Film, der sich in keinem gegebenen kritischem Rahmen diskutieren läßt, und dies scheint eine Folge eher seiner eigenen als der Unzulänglichkeiten existierender Methoden der Kritik zu sein" (47). Ms. Dawson ist sich der Widersprüche in ihrer Haltung zu dem Film durchaus bewußt. Das Faszinierende an ihrem Artikel ist die Tatsache, dass sie auf der einen Seite offenbar stark von dem Film engagiert worden war, auf der anderen Seite aber ein ebenso starkes Bedürfnis danach hatte, die unmittelbaren Eindrücke mit theoretischem Hintergrund zu rationalisieren und damit auch zu entschärfen. Gerade weil der Film kontrovers, unheimlich und ehrlich war, hielt Parker Tyler ihn seinerzeit für "real dynamite" (1969: 31).

ASYLUM (USA 1972, Peter Robinson) ist ein Film über die "Community" des britischen Psychiaters Ronald D. Laing, die 1966 unter dem Namen "Kingsley Hall" gegründet wurde. Es war ein Versuch, Verhaltensgestörte, psychisch Kranke und Ärzte in einer therapeutischen Wohngemeinschaft zusammenleben zu lassen.

Das Filmteam lebte sechs Wochen in Kingsley Hall. Der Film selbst ist spürbar auf sehr spontane Art und Weise entstanden, es fehlt ihm jede Präention. "Der Bildausschnitt ist ständig überfüllt mit Sodaflaschen, Büchern, Tellern mit Essen, schmutzigem Geschirr und Scraffiti an den Wänden (...). Die Machart des Films erscheint schlampig; der Toningenieur und Robinson laufen permanent in die Einstellung hinein - doch dann begreifen wir, dass sie gar nicht hineinlaufen: sie sind zu einem Bestandteil des Films geworden, denn sie sind selbst schon ein Teil der Community" (Wang 1973). Der Film kulminiert in einer langen und intensiven Sequenz, in der die Gruppe sich mit den Verhaltensweisen eines ihrer Mitglieder auseinandersetzt. In einer Beschreibung von Alan West: "Dann gibt es noch David, die unausgeglichenste, enthemmteste und tragischste Persönlichkeit des ganzen Films,

der herumgeht und phantastisch absurde Reden hält, die komisch sind, aber zunehmend unverständlicher und pathetisch werden. David übernimmt eine zentrale Rolle im Film (der bis zu einem bestimmten Moment durch die wechselnde Einstellung auf die verschiedenen Persönlichkeiten eine lockere Struktur aufwies), als sein Verhalten zu einer physischen Bedrohung für das Funktionieren der 'Community' wird. Eine außerordentliche Versammlung wird einberufen, in der alle zusammenkommen, um das 'Problem David' zu lösen. Dies ist die eindrucksvollste und lebendigste Szene des Films: die Temperamente entzünden sich, die Kritik wird scharf und die Spannung unerträglich. Gerade in dieser Szene (die weitgehend in einer einzigen Einstellung aufgenommen wurde) gelingt es Robinson, die diffizile Dialektik der Beziehungen zwischen dem einzelnen und der Gemeinschaft in einem Augenblick der Krise sichtbar zu machen" (West 1973).

Dokumentarische Verfahren haben immer neue Bereiche der Darstellung von psychischer Krankheit und Anstaltsrealität aufgeschlossen, die der Typifizierung von Krankheit und Anstalt entgegenlaufen. Indem der Filmemacher bei dokumentarischen Verfahren dazu gezwungen ist, sich auf die Lebenssituation von Kranken einzustellen und einzulassen, gerät er in eine unvermittelte Beziehung zu den Kranken und ihren Problemen als jemand, der für eine Spielhandlung einen Kranken "erfindet".

Heinz Bütlers Film ZUR BESSERUNG DER PERSON (Schweiz 1981) berichtet von fünf Männern, die ausnahmslos als Patienten im Niederösterreichischen Landeskrankenhaus für Psychiatrie und Neurologie in Klosterburg/Gugging sind oder gewesen sind. Sie waren in der Abteilung Leo Navratils interniert, der durch zahlreiche Veröffentlichungen auf die Kunst der Geisteskranken hingewiesen hat und maßgeblich an der Erforschung der Entstehungsbedingungen der künstlerischen Produktion von Psychotikern beteiligt war: "Die Kunst unserer Patienten ist zustandsgebunden (von ihrer zentralnervösen Erregung und dem dadurch veränderten Zustand ihres Bewußtseins abhängig), sie ist persönlichkeitsgebunden (von Spezialbegabungen, Defekten, persönlichem Erleben abhängig), sie ist aber auch schauplatzgebunden (vom Ort ihrer Entstehung abhängig), gesellschaftsgebunden und damit geschichtsgebunden; sie ist dagegen nicht oder nur in geringem Maße kultur- und traditionsgebunden wie die Kunst der Berufskünstler" (*Zoom*, 1981, 13: 9). Unter den Bedingungen der psychischen Erkrankung entstehen so Plastiken, Bilder, Gedichte usw., die eine verätselte Innenwelt phantastischer Vorstellungsgebilde verdinglichen.

Die Personen des Films: der Maler und Zeichner Johann Hauser; der Dichter Ernst Herbeck; der Dichter Edmund Mach; der Zeichner Oswald Tschirtner; schließlich August Walla, der malt und zeichnet, Happenings durchführt, eine Geheimsprache erfunden hat und fotografiert. Diese fünf Männer werden in langen Sequenzen porträtiert, die zunächst "große Blöcke bilden und jeden in seiner Eigenart zu erfassen suchen. Gegen den Schluß werden die Szenen immer kürzer, sie verdichten sich zum Bild eines gemeinsamen äußeren und inneren Schicksals" (ebd.). Formal ist der Film auf das Zeigen der Lebensumstände der Kranken konzentriert. "In stillen, statischen und manchmal auch sehr langsamen Einstellungen, die den Zuschauer zwingen, Menschen genau anzuschauen, von denen er den Blick sonst rasch wieder abwenden würde, schildert er die Umwelt, das Denken, Fühlen und Schaffen der fünf Männer. Bütler interessierte sich nur wenig für Organisation, Struktur, soziale und gesellschaftliche Problematik einer psychiatrischen Anstalt. Er konzentrierte sich ganz auf die fünf Porträtierten, darauf, wie diese den Anstaltsbetrieb, das Aufstehen, die Geld- und Medikamentenausteilung, die Schafsäle und Zimmer, die langen Korridore, das Tanzfest, die Werklesung, das gemeinsame Singen, eine Messe oder den Ausflug erleben und empfinden. So weit es ihm möglich war, zeigt Bütler die Umwelt der Patienten aus ihrer Optik. So kommt denn der Film, mit Ausnahme einiger schriftlicher Erläuterungen, ohne Kommentar aus" (ebd., 11).

Ein Vorbild für Paolo Quaregnas Film FELICITA AD OLTRANZA (Italien 1982), der in der Einleitung vorgestellt wurde (18-21), ist NESSUNO O TUTTI (Italien 1975, Marco Bellocchio, Silvano Agosti, Stefano Rulli, Sandro Petraglia). Finanziert von der (kommunistischen) Stadtverwaltung von Parma, die schon seit 1966 Formen der "offenen Psychiatrie" trägt, schildert der Film in seinem ersten Teil ("Drei Geschichten") das Leben von Marco, Paolo und Angelo, die als verhaltensgestört, aggressiv, geistig behindert oder als cholerisch gelten. Sie erzählen von ihren Familien, auch Familienmitglieder kommen zu Wort. Immer wieder wird auf Armut, verelendete Wohnverhältnisse, den Zwang zum Arbeiten (daraus resultierend sogar zur Emigration) eingegangen. Die Erzählungen der Kranken von den Zuständen in den Anstalten schließen sich unmittelbar an diese Schilderung an. Sie erscheinen als Modelle einer allgemeineren Ausbeutung. Die drei Protagonisten waren in den Anstalten nicht nur Folterungen ausgesetzt, sondern mußten vor allem ohne Lohn und Versicherung, ohne Streikrecht und Gewerkschaft, außerhalb und zugleich innerhalb der

Gesellschaft für ungenannte Auftraggeber arbeiten und produzieren. Verschiedene Versuche, mit dem Kamerateam in eine Anstalt hineinzukommen, mißlingen. Ein Priester, der an einer Diskussionsrunde teilnimmt, bei der die Kranken ihre Vorwürfe vorbringen, zeigt sich als hilflos, unwissend und unfähig, dieser Kritik zu folgen.

Auch diese Szenen sind mit "unkontrollierter Kamera" gedreht worden, auch hier der Eindruck großer Spontaneität und Gegenwärtigkeit. Insbesondere am Schluß des zweiten Teils ("Irre, die loszubinden sind") und damit am Schluß des Gesamtfilms verstärkt sich dieser Eindruck noch: In einer langen Sequenz werden Bilder eines Festes gezeigt, das für die "Irren" veranstaltet worden ist. Ehedem teilnahmslose und apathische Patienten sind überraschenderweise in die Situation involviert, mit lebendigen Gesichtern und ausdrucksvollen Bewegungen tanzen sie. Eine Fröhlichkeit ist da, die in vollständigem Gegensatz steht zu dem, was vorher im zweiten Teil gezeigt wurde: die Situation von "unheilbar Kranken". "Da sind die in den Anstalten eingesperrten Katatoniker, Mongoloiden, Paranoiden und Schizophrenen, die apathisch an den Mauern ihres Gefängnisses kleben oder in der 'Arbeitstherapie' bemüht werden, den letzten Rest des ihnen verbliebenen Verstandes hervorzulocken" (Kupko/Gottschall 1976: 18).

Die Verwendung der "vitalen Kamera" hat große Stärken. So in einer Szene, als das Team Einlaß in eine Anstalt verlangt und eine mißtrauische Nonne dies abschlägt. Als sie das laufende Tonbandgerät bemerkt, kneift sie die Lippen zusammen und antwortet nurmehr durch Kopfbewegungen. An kaum einer anderen Stelle ist die Ausschließung der Öffentlichkeit aus dem Innenraum der Klinik so ironisch und so greifbar eingefangen wie hier. Die Kamera kann aber auch zum Instrument von Unterdrückung werden, wenn das Recht einzelner, sich nicht der Kamera zur Verfügung zu stellen, mißachtet wird. An einem Beispiel (an dem zugleich die Argumentationsstruktur des Films deutlich wird):

Das dritte Porträt aus dem ersten Teil des Films ist Marco gewidmet, einem ernsten und depressiven Menschen, der einige Selbstmordversuche hinter sich hat und nun gesteht: 'Meine Mutter hat mich ruiniert. Sie mochte mich nicht.' Die Mutter auf die Frage, wann sie in ihrem Leben jemals glücklich war: 'Nie.' Sie war Prostituierte -, nun ist es auch ihre Tochter; ihren Mann bezeichnet sie als einen Verbrecher, den sie nie mehr wiedersehen will. In dieser Sequenz wird nun deutlich, wie die Absicht der Autoren durch die Kame-

ramethode immer wieder desavouiert zu werden droht. Ihre Hauptaufgabe sahen sie darin, 'die Protagonisten von sich aus entscheiden und das Wort ergreifen zu lassen'. Die Menschen vor der Kamera waren zur bewußten und aktiven Teilnahme, zu ihrer Selbstdarstellung, aufgerufen. Die Anwesenheit der Kamera sollte nicht versteckt, sondern in jeder Phase des Films den Interviewten erklärt, gerechtfertigt und von ihnen verstanden werden. 'Das bedeutet, dass wir nicht den falschen Eindruck erwecken wollen, jene Realität flüchtig zu ,erhaschen', und dass wir ebenfalls nicht vorgeben, die ,Wahrheit' zu filmen, sondern nur jene Wahrheit, die die Kamera gewissermaßen stimuliert und in Funktion setzt.' Während nun Marcos Mutter in Tränen ausbricht, bleibt die Kamera ungerührt auf ihrem Gesicht. In der darauffolgenden Szene hat das Team nun Marcos Vater auf der Straße aufgespürt, einen völlig zerstörten Vagabunden, der verbittert und ohne Hoffnung sein Leben mit illegalen Geschäften führt. Der Mann will keine Fragen beantworten, er will nicht fotografiert werden, er flüchtet. Die Kamera macht Jagd auf ihn, und die Szene mißbrät zu einem Überfall auf offener Straße mit dem Mikro und der Kamera als Waffe (Jung 1976: 20t). Während also die ursprüngliche Drehkonzeption eine Solidarität zwischen Filmteam und Betroffenen vorsah - was notwendiger Teil des politischen Selbstverständnisses der Filmmacher ist -, wird diese Position hier aufgegeben und durch Verfahren des Sensationsjournalismus ersetzt. Ein Grundrecht dessen, der gefilmt wird, wird verletzt.

Vor allem schließt sich die Argumentation des Films in dieser Sequenz der verhängnisvollen Frage nach der Schuld an dem, was geschehen ist, an (was der Film ansonsten nicht tut). In FELICITA AD OLTRANZA vermutet eine Ärztin, dass sich mit der Frage nach der individuellen Schuld an der psychischen Erkrankung ein Kreislauf eröffne, aus dem man nicht mehr herauskomme. Eine produktive Antwort auf die Krankheit könne dann nicht mehr gefunden werden. Dies bedeutet in der Konsequenz, dass man die Kranken "von innen her" verstehen lernen muß. Umgekehrt bedeutet dies nicht, dass die vorhandenen Institutionen und die gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen psychisch Kranke leben, nicht analysiert und kritisiert werden müßten. Gerade NESSUNO O TUTTI zeigt in vielen Ansätzen, wie das Leben der psychisch Kranken mit den Herrschaftsverhältnissen und den Produktionsbedingungen in der italienischen Gesellschaft zusammenhängt.

Der Titel des Films ist Bertolt Brechts "Swendborger Gedichten" entnommen und dient als Motto des gan-

zen Films: "Keiner oder alle. Alles oder nichts. Einer kann sich da nicht retten. Gewehre oder Ketten. Keiner oder alle. Alles oder nichts." Die Solidarität, von der Brecht spricht, spiegelt immer wieder in den Film hinein. Ein Arbeiter über drei psychisch kranke Kollegen, mit denen er seit drei Jahren zusammenarbeitete: „Es wäre eine Tragödie, wenn sie weg müßten, für sie und für uns. Durch sie haben wir unser eigenes menschliches Empfinden wiederentdeckt. Die Sorge für die drei hat in uns ein Echo wachgerufen. Auch sie haben uns was beigebracht.“

DIE POLITISCHE KLINIK

oder

DER GRIFF ZUM INDIVIDUUM, PSYCHISCHE TRANSPLANTATIONEN UND DER ZENTRALSTAAT

Welche gesellschaftlichen Funktionen der psychiatrischen Klinik zugeschrieben werden und welche Rolle in dieser Aufgabenbestimmung dem Patienten zukommt, ist in allen Konzeptualisierungen problematisch. Für das Selbstverständnis der Psychiatrie ist dieser Fragenkomplex von eminenter Bedeutung, spiegelt sich doch in der Definition der Anstalt die gesellschaftliche Rolle, die die Psychiatrie einnehmen soll. Zeigt eine Bestandsaufnahme der üblichen Erscheinungsweisen der psychiatrischen Klinik schon, dass der Patient in ihr seine Mündigkeit und seine Verantwortlichkeit verliert, dass die Institution zu einem Selbstzweck geworden ist, zu einer Lebenswelt, in der eigene Gesetze gelten, so wird die Frage nach der politischen Einbindung der Klinik in die Gesellschaft oft von der Faszination dieser anderen Welt überdeckt und überlagert.

Gerade diese Frage ist aber ein Ausgangspunkt für einige auch in unserem Kontext wichtige Science-Fiction-Filme. Sie zeichnen das Bild einer Psychiatrie, die erbarmungslos den Anspruch gegen ihre Opfer/Patienten durchsetzt, sie zu funktionierenden Bestandteilen einer Gesellschaft zu machen, die immer totalitäre Züge trägt. Die Psychiatrie ist in diesen politischen Systemen eines der zentralen Kontrollinstrumente, weil mit ihrer Hilfe abweichende, aufbegehrende oder rebellierende einzelne immer wieder auf die gewünschten Gegebenheiten zurückkonditioniert werden können. So übernimmt die Psychiatrie auch immer Aufgaben, die in anderen Gesellschaftssystemen die Justiz wahrnimmt. Rechtsphilosophische Fragen wie Schuld, Schuldfähigkeit, Willentlichkeit einer Tat usw. treten in den Hintergrund und werden irrelevant. Die

Legitimität oder Legalität einer Tat steht nicht mehr zur Diskussion, beurteilt wird einzig nach dem Maß an gesellschaftlicher Angepaßtheit oder Erwünschtheit eines Verhaltens. Fällt es nicht unter diese Kategorien, wird es "behandelt" [22].

Eine von Gewalttätigkeit und Aggressivität bestimmte Wirklichkeit ist der Rahmen, in dem die Geschichte von Stanley Kubricks Film A CLOCKWORK ORANGE (Großbritannien 1971) spielt. "Die Aggressivität begegnet uns in jedem Blickwinkel des Films: Im Verhalten der jungen Hauptgestalt, in demjenigen seiner Bandenmitglieder und ihrer von Gewalt und Aggressivität geprägten Gruppenstruktur. In scheinbar sinnloser Aggressivität, Quäl- und Mordlust wird der alte Säufer - selbst ein Ausgestoßener und Außenseiter der Gesellschaft - mit Knüppeln niedergeschlagen, wird eine konkurrierende Bande nach Strich und Faden durchgeprügelt, ein Schriftsteller in seiner Villa zum Krüppel gemacht und dessen Frau vergewaltigt.

Schließlich wird mehr oder weniger zufällig - auch hier steht die Ziellosigkeit und Sinnlosigkeit der aggressiven Akte im Vordergrund - eine spleenige Ballettlehrerin mit einem überdimensionalen Kunststoffglied bedrängt und mißhandelt, eine makabre Darstellung der sinnlosen Zerstörungskraft einer überdimensionierten phallisch-männlichen Welt" (Hicklin 1979: 929). Gewalttätigkeit kennzeichnet auch die andere Seite der Gesellschaft. Die Polizei, die Erzieher und Wärter in einer Anstalt, selbst der Anstaltspfarrer beantworten Gewalt mit Gewalt. Der Film unterstützt und ästhetisiert die Gewaltanwendung des jugendlichen Helden, Alex (Malcolm McDowell), immer wieder durch den Einsatz von verfremdeter klassischer Musik (insbesondere die Neunte Sinfonie von Beethoven hat eine zentrale Funktion). Die Ausübung von - körperlicher - Gewalt erscheint so als eine ästhetische Tätigkeit, als ein Ausdruck von Leben in einer vorgefertigten, synthetischen Stadtlandschaft. Visuell wird diese Akzentuierung durch den Einsatz von Zeitlupe weiter verstärkt. Demgegenüber wird die Gewaltanwendung der Vertreter der Institutionen "realistisch" belassen und steht in völligem Kontrast zu den aggressiven Handlungen des jungen "Helden".

Nach einer ganzen Kette von Straftaten - Mißhandlungen, Nötigungen, Vergewaltigungen und Mord - wird Alex geschnappt und zu vierzehn Jahren Zuchthaus verurteilt. Nach zwei Jahren meldet er sich freiwillig zu einer experimentellen psychiatrischen Behandlung, mit der die Regierung, repräsentiert durch den Innenminister (Anthony Sharp), neue Formen der Verbrechensbekämpfung erproben will. Es handelt sich um eine aus der Verhaltensmodifikation entwickelte

Schocktherapie, mit der kriminelle Täter umkonditioniert werden sollen. Hat das Verfahren Erfolg, werden die Gefängnisse für politische Täter frei.

Die Behandlung dauert zwei Wochen. Alex wird dazu gezwungen, sich auf der Leinwand Szenen anzuschauen, die sein bisheriges Leben geprägt haben - Vergewaltigungen, Mißhandlungen und Morde. Er kann sich nicht abwenden und auch nicht die Augen schließen: Man hat ihn mit einer Zwangsjacke gefesselt, und seine Augen werden mit Klammern offen gehalten. Zugleich wird er medikamentös behandelt, so dass ihm beim Anschauen der Bilder entsetzlich übel ist. (Die verwendeten Aufnahmen haben im übrigen eine politische Dimension; z. B. werden Wochenschauaufnahmen von Hitler auf einem der Reichsparteitage kombiniert mit der Musik Beethovens präsentiert - so dass, als ein Nebeneffekt, auch Alex' Begeisterung für klassische Musik abtrainiert wird.)

Nach der Behandlung wird Alex als "geheilt" entlassen. Er kann keine aggressiven Handlungen mehr ausüben, jedesmal befällt ihn die besagte Übelkeit. Doch ist er zu einem Leben in einer Gesellschaft, die auf gewalttätigen Beziehungen zwischen ihren Mitgliedern, zwischen den Institutionen und der Bevölkerung aufgebaut ist, nicht mehr fähig. Alex ist wehrlos, und er ist für alle, die er früher gequält und geschädigt hat, ein willkommenes Opfer der Rache. Nach einem Selbstmordversuch Alex', der seinen Fall in die Medien treibt, sieht sich die Regierung gezwungen, die Behandlung rückgängig zu machen. Die Entschuldigung, die der Innenminister Alex vorträgt, besagt, dass er ein Instrument oppositioneller Kräfte gewesen sei, die ihn opfern wollten, um die Regierung für alles verantwortlich zu machen; der Anführer dieser Gruppe sei aber gefaßt und in eine Nervenheilanstalt eingewiesen worden.

Während die Psychiatrie in A CLOCKWORK ORANGE im Strafvollzug eingesetzt wird, ist der Vorgriff auf eine Gesellschaft, die nur noch aus "dressierten" Individuen besteht, weitaus totalitärer. Jede gesellschaftliche Rolle und die in ihr geforderten Fähigkeiten und Fertigkeiten können mit Hilfe psychiatrischer Behandlungsmethoden antrainiert werden. Hier ist allerdings meist auch der Vorgriff auf fiktive Methoden einer zukünftigen Psychologie nötig.

Von der Hypothese, dass Gedächtnisinhalte elektromagnetisch gespeichert sind, geht FRANKIES BRAUT (BRD 1982, Wolfgang F. Henschel) aus: Annabelle (Herlinde Latzko) weiß nicht mehr, wie sie in die Klinik des Professor Blohm (Herbert Fleischmann) ge-

kommen ist. Erst nach und nach kann sie die Geheimnisse des Sanatoriums aufdecken. Professor Blohm hat ein Verfahren entwickelt, auf elektromagnetischem Wege bestimmte Bewußtseinsinhalte dem Gehirn zu entziehen und auf Kassetten zu speichern. Dieser Vorgang ist auch umkehrbar: Fremde Bewußtseinsinhalte lassen sich auf dem gleichen Wege beliebigen Empfängern implantieren. Im Archiv der Klinik stehen Kassetten mit den Aufschriften "Selbstvertrauen", "Mount-Everest-Besteigung", "Sachzwänge", ein ganzes "Theologiestudium", "Sadismus", "Depressionen" oder auch "Nächstenliebe". Alle diese Gedächtnis- und Gefühlsinhalte, diese Fertigkeiten und Einstellungen lassen sich beliebig kombinieren, so dass es möglich geworden ist, einen neuen, vom Bewußtsein her synthetischen Menschen herzustellen, der keine "fehlgepaßten Affekte" mehr hat, der reibungslos funktioniert und der - je nach der sozialen oder ökonomischen Aufgabe, die er zu erfüllen hat - optimal auf seine Umgebung abgestimmt werden kann. Die Möglichkeit des totalen Staates, in dem alle Mitglieder in höchstem Maße auf ihre spezifischen Arbeits- und Lebensbereiche dressiert sind, ist damit in greifbare Nähe gerückt. Tatsächlich wird das Projekt des Professor Blohm von "sehr einflußreichen Personen" finanziert und gedeckt.

Andeutungen dieser gleichschaltenden Funktion der Psychologie und Psychiatrie finden sich auch in den nicht-utopischen Psychriefilmen - immer dann, wenn die Individualität des Patienten in höchste Gefahr gerät. Insbesondere operative Verfahren, mit denen auf die Persönlichkeit, die Psyche oder das Bewußtsein einzelner manipulativ eingewirkt wird oder mit denen psychische Krankheiten "behoben" werden sollen, stehen oft als Höhepunkte der Entpersönlichung des Patienten. Nirgends sonst wird das Ausgeliefertsein des Kranken an die Institution "Psychiatrie" so greifbar, faßbar und sinnfällig wie in diesem Bereich. Wenn am Schluß von ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (USA 1975, Milos Forman) nur noch ein besinnungsloser Schatten des alten McMurphy (Jack Nicholson) übriggeblieben ist, nachdem eine Lobotomie durchgeführt wurde, oder wenn in SUDDENLY LAST SUMMER (USA 1959, Joseph L. Mankiewicz) die selbst kranke Tante (Katharine Hepburn) von einem Gehirnehirnen (Montgomery Clift) verlangt, ihrer geistesgestörten Nichte (Elizabeth Taylor) durch einen Eingriff in das Gehirn zu "helfen" (tatsächlich soll die Nichte als Mitwisserin ausgeschaltet werden) - immer dann ist die Verfügungsgewalt, die die Psychiatrie über ihre Patienten haben kann, am deutlichsten. Und dann ist auch deutlich, warum die Psychiatrie eine so viel größere Gefahr für die Gesundheit, den Bestand und die Integrität der Person

sein kann als alle anderen sanktionierenden Institutionen der Gesellschaft sonst.

DIE GEKACHELTE KALTE

Eine besondere Rolle in der Darstellung des Inneren der Anstalt - wie aber auch anderer fürsorglicher und pflegerischer Einrichtungen - spielen die Materialien, aus denen Wände und Boden sind. Kalte Farben überwiegen, ein strahlend-steriles Weiß taucht immer wieder auf. Gemusterte Wände finden sich genauso wenig wie Einrichtungsgegenstände, die auf eine "wohnliche Atmosphäre" hindeuten. Es ist vielmehr die Einrichtung der Zelle, die dominiert.

Selbstverständlich kommen den verwendeten Materialien und Farben symbolische-Werte zu. In der Wahrnehmung und in der Interpretation der Wahrnehmungsdaten treten beim Zuschauen die entsprechenden Empfindungen hinzu. Eine Fliese ist kalt, ein reinweißer Raum ungemütlich, Wasser ist naß. Wasser kann auch warm sein und angenehme Berührungskualitäten tragen (wenn jemand sich wohlig in der Wanne reckt, wenn jemand sich genußvoll wäscht, wenn zwei sich im Wasser angenehm berühren). Überwiegend aber erregen die Materialien, aus denen die Anstalt besteht, unangenehme Empfindungen der Kälte, des Fröstelns, der Einsamkeit, der Zeit- und Raumlosigkeit. Die Attribute, die der ganzen Anstalt zugesprochen werden, finden sich gespiegelt in der Inneneinrichtung der Kliniken. Zum einen ist es der Charakter der geschlossenen Bewahranstalt; der Aufenthalt in diesen Räumen kommt - auch weil die Räume so unangenehm sind wie im Gefängnis - einer Strafe gleich. Zum anderen sind es Einrichtungen der keimfreien Medizin, gekachelte Räume; Sterilität, Sauberkeit und antiseptische Gerüche können assoziiert werden. Es sind Räume, in die man nicht freiwillig und gerne geht, sondern in die man hineinkommt, wenn man krank ist. Man muß diese Räume aufsuchen. In ihnen ist man ein Träger von Verunreinigung, Schmutz, Krankheitserregern - ein flüchtiger Gast, der schnell durchgeht. Es ist eine unmenschliche Umgebung. Aber sie soll nötig sein, so behauptet die kompetente Autorität, um dem Menschen zu helfen.

Die Anstalt ist für alle Unheilbaren der Ort, an dem man bleibt: Der Raum kann nicht beeinflußt werden, er ist immer so, wie er ist. Jeder Versuch, den Raum zu verändern, ist eine Revolte, eine Auflehnung gegen ein ungeschriebenes Gesetz: Der Raum regiert über seine Bewohner, die Bewohner sind dem Raum Untertan.

Wenn man den Raum berührt, ist er nicht warm, er gibt keine Antwort; er lebt nicht, und er weist den Berührenden antiseptisch-kühl zurück.

Besonders gekachelte Räume fallen immer wieder ins Auge - Andeutungen der Ausweglosigkeit der Kranken. Zentrale Szenen spielen sich in Bädern, Duschräumen, Umkleidekabinen ab. Der keimfreie Raum, der Leben abweist; der Mensch, der als Fremdkörper in der kalten Landschaft der Kacheln steht: Chiffren für ein Lebensgefühl.

In LETZTE LIEBE (BRD 1979, Ingemo Engström) ist ein autistisches Mädchen eine der beiden psychisch Kranken, in denen sich die Gefühle und Empfindungen der jungen Ärztin Marie Fleury (Angela Winkler) spiegeln. Man sieht sie fast ausschließlich in gekachelten Räumen, sie sitzt auf dem Boden, sie ist nur noch sich selbst zugewandt, stößt unverständliche Laute aus, spielt Spiele, an denen kein anderer teilhaben kann. Es ist das Bild völliger Versunkenheit in einer Umgebung, die kalt und abweisend ist. Die Umgebung versinkt aber, sie ist kein Teil der Wirklichkeit des Mädchens mehr, es scheint nur noch ein Zufall, dass das Mädchen in diesem Bade ist. Komplementär sind so die Verhaltensweisen der Bewohnerin und die Wohneigenschaften des Zimmers aufeinander bezogen: Der Autismus scheint wie eine Antwort auf diese Umgebung, an der man keinen Anteil mehr nehmen kann. Dies ist selbstverständlich sofort als eine sensorische Metapher auf das Lebensgefühl der Ärztin zu übertragen, die in zerstörten Landschaften eine Liebe auslebt, die in genauso autistischer Weise diese Umwelt ausblendet und in völliger Selbstgenügsamkeit in sich selbst Vollendung findet - im Tod. Auch hier die Komplementarität von abweisender Lebenswelt und einkapselnden Verhaltensweisen. Die gebrochene Seele ist schon in der Struktur der Umwelt gebrochen - weil diese Umgebung nämlich ungebrochenes Leben nicht zuläßt.

Auch in DIE BERÜHRTE (BRD 1981, Helma Sanders-Brahms) ist ein Bad der Ort einer wichtigen Episode. Veronika Christoph (Elisabeth Stepanek), die schizophrene Protagonistin, begeht in großer Bewußtheit des Raumes hier einen Selbstmordversuch. Ihr Blut ist ein Versuch, die kalte Abweisung des Raumes zu überwinden, ihn mit menschlichem Stoff in Besitz zu nehmen. Der Konflikt zwischen dem - wiederum als symbolträchtigem Raum zu nehmenden - Bad und seiner Bewohnerin ist ein Konflikt der Kategorien, mit denen der Raum und das menschliche Leben verschieden erfaßt werden: Warmes Blut versus kalte Fliesen; fließende und bewegliche Strukturen des Blutes-

versus die kalte und unveränderliche Geometrie der Kachelnlandschaft; die Zuwendung der Sterbenden zu ihrer Umgebung versus die Abweisung, die der Raum ausstrahlt etc.

Blut, Wasser, Tod. Schon in Alfred Hitchcocks PSYCHO (USA 1960) sind in dem berühmten Duschenmord diese drei Begriffe eine unheilvolle Symbiose eingegangen: Die Hand der sterbenden Marion Crane (Janet Leigh) findet an der Kachel keinen Halt; wenn das Blut fortgewaschen ist, ist der Tod da, und das Wasser stellt dabei die abweisende Unschuld der Fliesen wieder her, vernichtet alle Spuren. Eine Schlüssel-szene auch in CARRIE (USA 1975, Brian De Palma): Der Film beginnt mit Aufnahmen in der Umkleidekabine eines Mädchencolleges. Carrie (Sissy Spacek), die schon vorher als Versagerin auf dem Sportplatz eingeführt worden war (und man bedenke, welchen Wert der mens sana in Amerika hat), steht allein als letzte unter der Dusche. Einige Einstellungen zitieren das PSYCHO-Vorbild. Carrie wäscht sich; Groß- und Detailaufnahmen unterstreichen den intensiven Berührungskarakter. Das Waschen geht in eine sanfte Masturbation über - als Carrie feststellt, dass ihre Menstruation eingesetzt hat. Es ist das erste Mal, Carrie ist entsetzt und außer sich, sie schreit die anderen Mädchen um Hilfe an. Diese bilden eine Mauer der Ablehnung und - was schlimmer ist, denn Carrie kann das nicht verstehen - des Spotts, sie treiben Carrie zurück in die Dusche und bewerten sie mit Tampons und weißen Tüchern. Erst als die Lehrerin eingreift, kann das Mädchen sich wieder beruhigen. Sie sitzt, eine Inkarnation entsetzter Angst, mit weit aufgerissenen, abwehrenden Augen in der Ecke der Duschkabine - ein Ort, der keinerlei Sicherheit und Schutz gewähren kann.

Die Abwesenheit aller positiven Berührungsqualitäten ist eine Grundeigenschaft dieser Räume. Die Räume sind sauber und anti- oder asexuell. In der Psychoanalyse ist der Zusammenhang zwischen der Sauberkeits-erziehung und der Sexualangst seit langem bekannt (Theweleit 1977: 521ff, insbes. 526-527). Die Körperhygiene ist allzuoft begleitet von der Unterdrückung der eigenen Körperlichkeit, von der Negation der Sexualität. Darum muß es paradox wirken, wenn in THREE WOMEN (USA 1977, Robert Altman) das Mädchen Millie (Shelley Duvall) glaubt, sauber sei auch "sexy". Auch Millies Freundin Pinky (Sissy Spacek) ist in diesen Zirkel einbezogen: Abends wäscht sie heimlich und mit schuldbewußtem Gesicht ihre Slips aus. In REPULSION (Großbritannien 1965, Roman Polanski) ist der ursächliche Zusammenhang von Sexualangst, Sauberkeit und Ordnung angespro-

chen. Paul Werner (1978: 71) geht sogar so weit, anzunehmen, dass das Wasser hier "völlig der Frau zugeordnet" sei; es sei nicht nur ein "Symbol für Unschuld und Reinheit", sondern auch eine "Komplizin" der jungen Carol (Catherine Deneuve). Für Carol signifikant: Nachdem ihr Freund Colin (John Fraser) sie flüchtig geküßt hat, putzt sie sich ausgiebig die Zähne, wie unter einem Zwang stehend. Schon der Schönheitssalon, in dem Carol arbeitet, zeigt eine saubere Welt, antiseptisch und asexuell, nur Frauen erlaubt. Die kosmetische Maskierung als Schutz gegen die Welt: Die wehrlose Verletzbarkeit von Pomme (Isabelle Huppert), der "Spitzenklöpplerin" (LA DENTELLIERE, Schweiz/Frankreich/BRD 1977, Claude Goretta), drückt sich auch darin aus, dass sie sich abschminkt, wenn der Arbeitstag vorbei ist.

Lame Deer ist Indianer; seine Beobachtungen zur amerikanischen Zivilisation sind in Buchform erschienen. Darin heißt es: "Die Amerikaner wollen alles hygienisch haben, ohne Gerüche. Nicht einmal den guten natürlichen Geruch von Mann und Frau. Weg mit dem Geruch unter dem Arm, weg mit dem Geruch der Haut! Lösch sie aus und sprüh und tupfe etwas nicht-menschlichen Geruch auf dich, möglichst teuer die Tinktur, damit du weißt, dass sie auch gut riecht... bald werdet ihr Menschen züchten, die keinerlei Öffnungen mehr am Körper haben. (...) Ihr behandelt eure Nahrung wie euren Körper, nehmt ihr alle natürlichen Eigenschaften, den Geschmack, den Geruch, die Frische, wenn alles weg ist, kommt ihr mit künstlicher Farbe und künstlichem Geschmack. Das ist nicht gut" (Lame Deer 1972/1976: 75, 76). Lame Deer bringt den kulturkritischen Kern der Natürlichkeitsmythologie in knappe Form; Reste dieser Kritik an der modernen industriellen Massengesellschaft finden sich auch in den Konzeptionen und Darstellungen der psychischen Krankheit und der Psychiatrie [23]. Ex negativo wird hier ein ideologischer Rahmen aufgespannt, der die psychische Krankheit zu einer Erscheinungsform von "Entfremdung" macht; durch die Rückkehr zu den sogenannten "natürlichen Orientierungen", zu "einfachem Leben", durch die Verweigerung insbesondere der Konsumsitten werden - so die "Botschaft" der Natürlichkeitsmythologie - auch die Voraussetzungen für "Gesundheit", "Wohlbefinden", "Langlebigkeit" usw. geschaffen. "Natürliches" Leben macht auch "psychische Krankheit" überflüssig. Dass diese suggestiv-naive These mit den allenthalben vorfindlichen allegorischen und metaphorischen Auslegungen der Krankheit gut zusammengehen kann, liegt auf der Hand. Darauf wird am Schluß unserer Untersuchung noch einmal einzugehen sein.

Anmerkungen

[22] Es ist sicherlich kein Zufall, dass in diesen Kontexten Sprachmittel wiederauftreten, die zum nazistischen Sprachgebrauch gezählt werden; vgl. dazu Klemperer (1975); speziell zu "Menschenbehandlung" vgl. Sternberger/Storz/Suskind (1970: 94-102). Untersuchungen zur "Sprache des Faschismus" gehen im übrigen von einer ähnlichen Grundposition aus wie die hier vorliegenden Untersuchungen: "unter dem Einzelwort erschließt sich dem Blick das Denken einer Epoche, das Allgemeindenken, worin der Gedanke des Individuums einbettet, wovon er beeinflusst, vielleicht geleitet ist" (Klemperer 1975: 177). M.a.W., es verbirgt sich hinter dem Einzelzeichen ein komplexes konzeptuelles Gebilde, welches Rückschlüsse, Rückverbindungen zu dem umgreifenden Zusammenhang einer jeweiligen historischen Kultur hat.

[23] Als einen anderen Fall einer scheinbar "ethnologischen Lektüre" der Industriegesellschaft und ihrer Kritik im Gewande einer "naturgesellschaftlichen" Perspektive kann das bekannte Papalagi-Buch über die Reise eines Südseesüdländers nach Europa gelten; nachdem Cain (1975) die Authentizität des Büchleins mit zahlreichen Belegen in Frage gestellt hat, stellt Ritz (1983: 117 bis 148) das Buch zu Recht in den restaurativ-nazistischen Kontext, in dem sich die scheinbare Kulturkritik mit gegenwärtigen Gesellschaftskonzeptionen verknüpfen kann. Eines darf aber nicht übersehen werden: Gerade in der kulturkritischen Zuwendung zu gegenwärtigen gesellschaftlichen Zuständen werden Konzeptionen von Gesellschaft, von Pflicht, Fürsorge usw. deutlich, die für eine jeweilige Subkultur Geltung beanspruchen oder beansprucht haben. Insbesondere wenn eine solche quasi-ethnologische Kritik der westlichen Zivilisationen einen derartigen Erfolg gehabt hat (und neuerdings wieder hat) wie das Papalagi-Buch, kann die Analyse einige Rückschlüsse erlauben auf den Wissenskontext der Leser. Und gerade solche Widersinnigkeiten wie die Tatsache, dass ein offen faschistoides Traktat in der neuen "grünen" Subkultur Verbreitung und Zustimmung findet, verdienen das Interesse.

Literatur

Cain, Horst (1975) Persische Briefe auf Samoanisch. In: *Anthropoj* 70, S. 617-626.

Condrau, Gion (1979) Film und Psychiatrie. In: Condrau (1979a: 886-926).

—; Hrsg. (1979a) Die Psychologie des 20. Jahrhunderts. Bd. 15. Transzendenz, Imagination und Kreativität. Religion, Parapsychologie, Literatur und Kunst. München: Kindler.

Dawson, Jan (1967/68) "Warrendale". <Review.> In: *Sight and Sound* 37, S. 44-46.

Hicklin, Alois (1979) Psychiatrisch-psychologische Gedanken zu zwei Filmen: "A clockwork orange" und "Family life". In: Condrau (1979a: 927-934).

- Jung, Fernand (1976) "Keiner oder alle" ("Nessuno o tutti"). <Rezension.> In: Medien und Erziehung 20, S. 202-205.
- Klemperer, Victor (1975) LTL Notizbuch eines Philologen. Frankfurt: Röderberg (Röderberg Taschenbuch. 35.).
- Kückelmann, Norbert (1979) Angst und Aggression. Gespräch. In: Filmjournal 13, S. 4-13.
- (1981) Die Wahrheit ist immer ein Rätsel. In: Das Fernsehspiel im ZDF 34, S. 90-92.
- Kupko, Stephan / Gottschall, Claus (1976) Psychiatrie im Film. In: Psychologie heute 3,6, S. 13-19.
- Lacey, John (1981) Das Echo. In: Das Fernsehspiel im ZDF 33, S. 78-80.
- Lame Deer <d.i. John Fire> (1972) Lame Deer, seeker of visions. New York: Simon & Schuster. Zit. n. "Wie hygienisch verpackte Suppenhühner" <Auszüge>, in: Pardon 15,9 (1976), S. 74-77.
- Minow, Hans Rüdiger (1980) (Zu "Die Anstalt") In: Fischer (1980: 23).
- 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.
- Ritz, Heinz (1983) Die Sehnsucht nach der Südsee. Bericht über einen europäischen Mythos. Göttingen: Muriverlag.
- Rosenhan, David L. (1973) On being sane in insane places. In: Science 179, S. 511-526.
- Sander, Heike (1980) Die Madonna mit der Kreissäge. Einige Bemerkungen zum Thema Mütterlichkeit. In: Gisliind Nabakowski, Heike Sander & Peter Gorsen: Frauen in der Kunst. Frankfurt: Suhrkamp (Edition Suhrkamp. 952.).
- Scheff, Thomas 3. (1973) Das Etikett "Geisteskrankheit". Soziale Interaktion und psychische Störung. Frankfurt: S. Fischer (Conditio Humana.).
- Sternberger, Dolf / Storz, Gerhard / Süskind, Wilhelm E. (1970) Aus dem Wörterbuch des Unmenschlichen. Neue erw. Ausg. mit Zeugnissen des Streites über die Sprachkritik. München: Deutscher Taschenbuch-Vlg. (Dtv. 684.).
- Theweleit, Klaus (1977) Männerphantasien. 1.2. Frankfurt: Vlg. Roter Stern.
- Tholen, Georg Christoph (1978) Werkzeug der praktischen Veränderung: Filme über Psychiatrie. In: Medium 8,1, S. 27-29.
- Tretter, Felix (1982) Tag der Idioten - psychiatrische Patienten als Metapher. In: Deutsches Ärzteblatt 79,27, S. 68-72.
- Tyler, Parker (1969) The tyranny of Warrendale. In: Evergreen Review 8, S. 31-33, 66-73.
- Wang, Steve (1973) Peter Robinson: Blick auf Laing. In: Internationales Forum des Jungen Films 3, Bl. 26.
- Werner, Paul (1981) Roman Polanski. Frankfurt: Fischer Taschenbuch-Vlg. (Fischer Cinema.).
- West, Alan (1973) "Asylum". <Rezension.> In: Internationales Forum des Jungen Films 3, Bl. 26.