

Hans J. Wulff

Psychiatrie im Film

6. Die Psychiater

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. 118-133 [= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.]).
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-4-6>.

Der Filmpsychiater
Psychiater und Patient
Der Psychiater als Traumdetectiv
Das Image der fünfziger Jahre: Der Psychiater als Arzt
Das neue Image: Der Psychiater als Handlanger einer repressiven Gesellschaft

DER FILMPSYCHIATER

Mythen nicht nur des Film-Psychiaters

Der erste Mythos:

“Ich habe eine seltsame Wirkung auf Menschen, die ich gar nicht kenne,” klagt der Patient dem Psychiater. “Sie halten mich für einen Übermenschen, für unendlich klug, für allwissend, für unendlich gütig, sie erwarten, dass ich ihnen in jeder Lebenslage einen göltigen Rat gebe, dass ich alle ihre Probleme löse...”
- “Hören Sie auf, Herr Kollege!”

Der zweite Mythos:

Der Neurotiker baut Luftschlösser,
der Psychotiker wohnt darin,
und der Psychiater kassiert die Miete.

Psychiater, die im Hollywood-Film auftreten, sind zumeist Psychoanalytiker. Die Ärzte aus der psychiatrischen Klinik und Psychologen, die mit den verschiedenen Techniken arbeiten, wie sie in der neueren Psychologie angewendet werden (Psychodrama, Verhaltensmodifikation, Gruppentherapien etc.) sind kaum vertreten.

Im Lauf der Filmgeschichte wurde die Figur des Psychoanalytikers mit einem reichen Spektrum von Rollen und Eigenschaften belegt [24], das eng mit dem öffentlichen Ansehen zusammenhängt, welches die Psychoanalyse genoß und genießt. Vor diesem Hintergrund bietet der Psychoanalytiker nicht nur ein reiches erzählerisches Potential, sondern er ist

auch in seiner jeweiligen Ausprägung und Rolle ein Spiegel der gesellschaftlichen Erwartungen, mit denen die Psychiatrie bzw. die Psychoanalyse konfrontiert war. Bis heute ist der Psychiater geheimnisvoll geblieben, was vielleicht darauf zurückzuführen ist, dass er über Kräfte, Wissen und Möglichkeiten verfügen soll, die "man" nicht unbedingt abschätzen kann. Dass er sich mit dem "Unbewußten" befaßt, dass er also Kontakt mit etwas hat, was der "normale Bürger" nicht kennt, macht ihn zu einer Figur, die schwer auszurechnen ist. Er gerät damit in die Nähe und Bekanntschaft von Kräften im Menschen, die dunkel und verborgen sind, von denen geheime Gefahr ausgeht. Der Psychiater ist jemand, der sich im okkulten Bereich der menschlichen Seele auskennt; darum sind die Möglichkeiten, Geschichten über und mit ihm zu erzählen, so vielfältig. Erhalten bleibt der Geruch des Bedrohlich-Geheimnisvollen: Die dunklen Vermutungen darüber, zu welchen Handlungen Menschen unter Hypnose veranlaßt werden können, korrespondieren durchaus mit Erwartungs- und Befürchtungshaltungen demjenigen gegenüber, der die Hypnose beherrscht (Hypnose ist eine der im Film meistangewendeten psychoanalytischen Techniken).

Zwei prototypische Fälle, an denen nicht nur die unterschiedlichen Möglichkeiten deutlich werden, wie der Psychiater im Film auftritt, sondern sich auch der Wandel dieser Figur abzeichnet, sind *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock) und *DRESSED TO KILL* (USA 1980, Brian de Palma). In *DRESSED TO KILL* spielt Michael Caine die Rolle des Manhattaner Psychiaters Dr. Robert Elliott. Der Film stellt ihn als ein respektables Mitglied der Gesellschaft vor, der auch die Verpflichtungen seines Berufes hochhält: Einem gewissenlosen Polizisten gegenüber tritt er für seine Berufsehre ein, und er weist die Annäherungsversuche einer Patientin souverän ab. Mit dem Schluß des Films haben wir aber entdeckt, dass Dr. Elliott ein psychotischer Mörder ist: Seine

Person ist in eine männliche und eine weibliche Seite gespalten. Immer dann, wenn der männliche Teil sexuell von einer Frau angesprochen ist, kippt die Persönlichkeit um, und der weibliche Teil tritt hervor; eine Perücke und Frauenkleider wandeln den Körper auch in der Erscheinungsweise um. Ist die Verkleidung vollendet, macht sich diese zweite Person mit dem Rasiermesser über die Frau her, die die Neugier ihres männlichen Komplements erregt hatte.

Offensichtlich ist die Darstellung des Psychiaters in DRESSED TO KILL für den Berufsstand nicht gerade schmeichelhaft. Der Film ist auch nicht der einzige, der mit der Psychoanalyse und ihren Praktikern eher unfreundlich umgegangen ist. Seit Mitte der sechziger Jahre haben vor allem amerikanische Filme Psychiater in immer zweifelhafteren Rollen eingesetzt. Diesem Niedergang ist jedoch eine Periode vorausgegangen, in der der Psychiater beständig in der Achtung der Drehbuchautoren gestiegen war. Natürlich wäre es verlockend, Parallelen zwischen dieser Kurve und den Veränderungen der öffentlichen Einschätzung des Psychiaters in den letzten fünfzig Jahren zu ziehen. In welcher Weise nun aber Filme öffentliche Einstellungen reflektieren, hervorheben, bestätigen und verändern oder darauf reagieren, ist ein Problembereich, der zu komplex ist, um in diesem kurzen Kapitel erschöpfend behandelt zu werden. Wenn man aber Filme als einen Index der Einstellungen zum Psychiater und zur Psychoanalyse liest, dann ist DRESSED TO KILL sicherlich ein Tiefpunkt.

Unter dieser Perspektive ist es interessant zu untersuchen, in welchem Ausmaß DRESSED TO KILL Alfred Hitchcocks PSYCHO nachgebildet ist - und zwar über die direkten Zitate (so verwendet de Palma in einer Szene den berühmten Mord unter der Dusche als Vorlage) hinaus. PSYCHO entstand 1960, zu einer Zeit, als die amerikanische Filmindustrie ein sehr positives Bild der Psychoanalyse zeichnete. Darum lassen sich aus dem Kontrast der beiden Filme einige Spuren dessen ablesen, was in der Zwischenzeit geschehen ist: In beiden Filmen steht ein Mann im Mittelpunkt, der sich normalerweise "normal" verhält (Anthony Perkins in PSYCHO, Michael Caine in DRESSED TO KILL), der sich aber in bestimmten Situationen Frauenkleider anzieht und Frauen mit scharfen Gegenständen umbringt. Beide Filme legen es uns nahe, dass eine schöne blonde Frau (Janet Leigh in PSYCHO, Angie Dickinson in DRESSED TO KILL) die Hauptrolle

in der Geschichte spielen wird - doch bevor der Film halb um ist, ist sie bereits ermordet. Ein junger Mann, der vorher in naher Beziehung zu der Ermordeten stand, macht sich auf die Suche nach Anhaltspunkten (in PSYCHO spielt John Gavin Janet Leighs Liebhaber, in DRESSED TO KILL ist Keith Gordon Angie Dickinsons Sohn). Der junge Mann wird bei seiner Suche von einer anderen schönen blonden Frau unterstützt, die das "Double" der Ermordeten ist und um ein Haar vom gleichen Mörder umgebracht wird. Natürlich sind diese Frauen nicht unmittelbare Doppelgänger der Ermordeten: In PSYCHO ist Vera Miles Janet Leighs Schwester; sie sieht ihr nicht nur ähnlich, sondern ist auch im Begriff, den Liebhaber der Schwester zu erben; auf den schizophrenen Mörder Norman Bates (Anthony Perkins) haben die beiden Frauen die gleiche Wirkung, er versucht, beide zu töten. In DRESSED TO KILL spielt Nancy Allen Liz Blake, eine Hure mit reinem Herzen, die in der Handlung an die Stelle von Kate Miller (Angie Dickinson) tritt, einer Hausfrau, die vor allem durch ihre sexuelle Neugier charakterisiert worden war; beide Frauen erregen das sexuelle Verlangen von Dr. Elliott, beide behandeln Peter (Keith Gordon) mit mütterlichem Gestus. Am Ende von DRESSED TO KILL hat Liz Mrs. Millers Platz im Haus eingenommen, genauso, wie am Ende von PSYCHO Vera Miles Janet Leigh ersetzt hatte.

Es gibt noch andere Ähnlichkeiten zwischen den beiden Filmen, die für uns von größerem Belang sind. In beiden werden Frauen unter der Dusche bedroht; in beiden werden die Erwartungen des Zuschauers getäuscht, indem die anfänglichen Verwicklungen der jeweiligen Geschichte die Aufmerksamkeit auf etwas lenken, was für den weiteren Verlauf irrelevant ist - in PSYCHO hat die Protagonistin Geld gestohlen, in DRESSED TO KILL hat sie bei einem Liebhaber ihren Ehering verloren. Der Vergleich wird jedoch am zwingendsten und der Kontrast am größten, wenn wir uns den Erscheinungsbildern der Psychoanalyse/Psychiatrie zuwenden, die die beiden Filme präsentieren. Am Ende von PSYCHO spielt Simon Oakland den Psychiater Dr. Richmond, der gründlich dafür sorgt, dass die Verwirrung des Zuschauers angesichts der Verhaltensweisen von Norman Bates abgebaut wird. Dr. Richmonds Erklärung schafft ein rationales Bild, das es ermöglicht, die Widersprüche in dem Verhalten des Mörders einzuholen und damit den "Horror" verschwinden zu lassen. Benutzt werden zu diesem Zweck ein denkbar einfaches Modell von Schizophrenie - eher im li-

terarischen Sinne des "Dr. Jekyll und Mr. Hyde"-Motivs als auf der Grundlage psychologischer Modelle - und die freudianische Idee, psychische Störungen auf Kindheitserlebnisse zurückzuführen. Die Rolle des Psychiaters ist hier äußerst effizient angelegt: Hier spricht ein Mann, der ein Orakel des Wissens ist, der über Ungeheuerliches zu berichten imstande ist, der alle Rätsel einer schrecklichen Geschichte lösen kann; niemand wagt es, seine Autorität in Zweifel zu ziehen. Er hat das Wissen, um das unerklärbar Scheinende erklären zu können, und die Kraft, sich dem Entsetzlichen aussetzen zu dürfen; er reagiert nicht mit Angst und Verwirrung, sondern professionell und kühl.

Auch am Ende von DRESSED TO KILL gibt ein Psychiater Erklärungen zum Verhalten seines Kollegen ab. Doch obwohl er die Taten des "Verrückten" ausdeutet und rationalisiert, tut er dies mit nur geringer Überzeugung und Überzeugungskraft. Ein Kritiker meinte sogar dazu, dass das Statement des Psychiaters bewußt so angelegt sei, dass es sich absurd anhöre. Tatsächlich ist es vom klinischen Standpunkt aus absurd anzunehmen, die weibliche Komponente dieser vielfältig gespaltenen Persönlichkeit besäße vor allem für die transsexuellen Zeiten Geltung, während der männliche Teil dazu in der Lage ist, ohne jedes Problem den Beruf eines Psychiaters auszuüben.

Psychiater und Patient

Der Vergleich zwischen PSYCHO und DRESSED TO KILL zeigt, dass die beiden Filme eine Vielzahl gleicher Motive und Figurenkonstellationen beinhalten, dass sie aber in der Behandlung der Psychiatrie/Psychoanalyse und in der Darstellung des Psychiaters vollständig unterschiedlich sind. Während PSYCHO den Psychiater als eine orakelhafte, geheimnisvolle Figur vorstellt und keine Fragen nach seinem persönlichen Leben stellt, erweckt DRESSED TO KILL die Vorstellung, dass der Psychiater zu verbrecherischen Übergriffen auf seine Patienten in der Lage ist - weil er selbst instabiler ist als diejenigen, die seine Hilfe suchen; genau das ist die These, auf der die Story aufbaut: Der Psychiater ist gestörter als seine Patienten. Dies kann sicherlich als ein Indiz dafür gelten, dass eine Vielzahl von Zuschauern nicht gewillt ist, den Anspruch des Psychotherapeuten zu akzeptieren, er bewahre seinen Patienten gegenüber emotionale Neutralität, sondern

sich vielmehr ausmalen kann, was geschieht, wenn der Psychiater affektiv in eine Beziehung zu seinen Patienten einsteigt, dies aber - aus Gründen seiner beruflichen Verpflichtungen - nicht zulassen darf.

Das emotionale und persönliche Engagement des Psychiaters ist der Dreh- und Angelpunkt aller Schattierungen des Psychiaters im Film (und spielt natürlich auch in der beruflichen Wirklichkeit realer Psychiater eine entscheidende Rolle). Die Beziehungen, die der Psychiater zu seinen Patienten, zu den Vorstellungswelten der Kranken und schließlich auch zu seinen eigenen Empfindungen hat, legen seine Möglichkeiten und Grenzen fest. Es gibt "kühle Formen" der Arzt-Patient-Begegnung, der Psychiater hält hier alle Erscheinungen und Empfindungen der Psychose bzw. des Psychotikers von sich fern, er ist "objektiv" und "fremd". Er steht über den Dingen und hat die Situation unter Kontrolle. Es gibt aber auch die "heißen Formen", der Psychiater läßt die Krankheit an sich herankommen, er liefert sich der "kranken" Wirklichkeitsvorstellung aus - und nimmt damit eine elementare Gefährdung auf sich: Er kann die Distanz zu seinem Patienten verlieren, auch sein eigenes Gefühlsleben droht, außer Kontrolle zu geraten.

Einer der frühesten Filme, in denen Psychiater Hauptrollen spielen, kann fast wie ein Lehrfilm über die verschiedenen Formen der Beteiligung und der Anteilnahme gelesen werden, mit denen Psychiater an der Krankheit ihrer Patienten partizipieren: SPELLBOUND (USA 1945, Alfred Hitchcock) ist eine umfassende Studie über die möglichen Formen und Funktionen, die Psychiater in Geschichten haben können, und darüber, wie man solche Geschichten erzählt. Mehrere Motive, die mit dem Beruf und dem Leben des Psychiaters, wie "man" ihn sich vorstellt, verbunden sind, werden in diesem Film miteinander verschmolzen. Über die Intimbeziehung zwischen dem Arzt und seiner Patientin (hier ist es umgekehrt) hinaus kommt auch das Motiv des kranken Arztes vor, das Erzählmotiv des krankmachenden Kindheitserlebnisses, das Motiv der Amnesie. Der Inhalt in Kürze: Dr. Murchison (Leo G. Carroll), Leiter einer Irrenanstalt, ist pensioniert worden, und man erwartet die Ankunft seines Nachfolgers, Dr. Edwardes (Gregory Peck). Dr. Constance Peterson (Ingrid Bergman) verliebt sich sofort in ihren neuen Chef, bemerkt aber bald, dass er ein Geisteskranker ist, der sich für Dr. Edwardes hält. Sie macht aus ihrem Liebhaber ihren Patienten, und er beginnt lang-

sam zu begreifen, dass er den wahren Dr. Edwardes umgebracht und infolge dieser Tat sein Gedächtnis verloren hat. Er flieht aus der Klinik. Constance findet ihn und versteckt ihn bei ihrem alten Professor, Dr. Alex Brulov (Michael Chekhov), der die Träume des Kranken analysiert und seinen wirklichen Schuldkomplex zutage fördert: Der falsche Dr. Edwardes heißt in Wirklichkeit John Ballantine und fühlt sich schuldig am Tod seines kleinen Bruders, der geschah, als sie noch Kinder waren. Der wahre Dr. Edwardes ist zwar auf ähnliche Art und Weise umgekommen wie damals der kleine Bruder, wurde aber tatsächlich von dem pensionierten Leiter der Klinik, Dr. Murchison, ermordet. Als Murchison von Constance mit der Wahrheit konfrontiert wird, bedroht er zunächst seine Anklägerin, wendet dann aber die Pistole gegen sich selbst und erschießt sich.

In dieser Geschichte findet sich der Prototyp des professionellen, abgeklärten und kontrollierten Vater-Psychiaters, der zwar mit Leidenschaft an seiner Wissenschaft teilhat (und gewisse Züge des "zerstreuten Professors" an sich hat, Alltagsproblemen also nicht ganz gewachsen ist), der aber objektiv und mit professioneller Distanz die Interaktion mit seinem Patienten aufnimmt. Dr. Brulov erkennt auf den ersten Blick, dass Ballantine möglicherweise gefährlich sein könnte, und ergreift die entsprechenden Maßnahmen. Der Psychiater ist hier, um es kurz zu sagen, dem Kranken gewachsen.

Sein Patient ist jemand, der sich zeitweise für einen Psychiater hält. In dieser Rolle zeigt er eine "naive" Version des Seelendoktors: Ein Patient in der Klinik, in der der Film beginnt, leidet an schweren Schuld komplexen, er glaubt, seinen Vater ermordet zu haben. "Dr. Edwardes" kleidet die Behauptungen des Patienten nicht mit einer theoretischen Erklärung ein, sondern nimmt sie wörtlich: Er glaubt dem Mann und geht damit in die Krankheit hinein; er bricht zusammen und weist seine Kollegen mit der Frage zurück, was sie denn schon von Schuld verstanden. Er hat keine Distanz und kann sich, weil ihm auch das Wissen dazu fehlt, gegen die Krankheit nicht verteidigen. Später stellt sich dann heraus, dass er selbst an einem Schuldkomplex leidet.

Der Psychiater Murchison hat seinen Nachfolger getötet, wobei die Motive nicht ganz klar werden (beruflicher Neid, Angst vor dem Vergleich, Pensionschock?). Klar ist aber, dass sie seinem eigenen Gefühlsleben entspringen, zu dem er kaum Distanz hat.

Dass er seine Stelle an einen anderen übergeben soll, führt zu Handlungsweisen, die vom Affekt regiert werden; auf der anderen Seite ist er wiederum professionell genug, nicht ebenso zu reagieren, wenn man an seine geistige Gesundheit und an seine Intelligenz appelliert; die Schlußszene des Films ist eine Schlüsselsituation, in der die ganze verzwickte Vieldeutigkeit der Beziehungen des Psychiaters zu seinem eigenen Gefühlsleben aufscheint. Der Mörder-Psychiater ist von einer Kollegin entdeckt worden, die - als "Traumdetektivin", wie es im Film heißt - die richtige Interpretation eines Patienten-Traumes gefunden hat; sie konfrontiert den Täter mit ihrer Entdeckung, er bedroht sie mit einem Revolver (was logisch ist: die Beschuldigerin ist der einzige Mitwisser). Mit dem Appell an seine Intelligenz und mit der Erklärung des Mordes als Affekthandlung schafft sie es aber, ihn an diesem zweiten Mord zu hindern.

Ingrid Bergmans "Traumdetektivin" ist die zentrale Rolle in diesem vielstimmigen Konzert der Psychiartertypen. Sie illustriert die paradoxe These, die unter der Geschichte von SPELLBOUND liegt: Nur wenn die professionelle Distanz und das damit verbundene Rollengefüge zwischen Arzt und Patient aufgegeben wird und eine unvermittelte, "reine" Liebe an deren Stelle tritt, ist eine Heilung möglich. Nur weil die Ärztin ihren Patienten liebt, engagiert sie sich so heftig für ihn. Zugleich schafft dies natürlich ein Dauerproblem, das beständig thematisiert wird: Die Beziehung oszilliert immer zwischen der Definition der Beziehung als einer zwischen "Mann" und "Frau" und als einer zwischen "Arzt" und "Patient". Die Ärztin gibt schließlich die Analyse auf, weil die emotionale Distanz zwischen ihrem Patienten und ihr nicht mehr gewahrt ist, sie sucht ihren alten Lehrer auf, der als der professionelle Vater-Psychiater das Problem dann tatsächlich lösen kann.

Die Ambivalenz der Beziehungen zwischen dem Psychiater und seinen Patienten ist also auch dann schon im Hollywoodkino thematisiert worden, als er denkbar hohes Ansehen genoß. Nur wenige Filme, in denen Psychiater auftreten und zentrale Rollen spielen, haben es vermieden, seine widersprüchlichen Gefühle den Patienten gegenüber anzusprechen (einfach schon deshalb, weil es verlockend ist, Geschichten über jemanden zu erzählen, der eine emotionale Beziehung eingegangen ist, ohne dies zu dürfen; auch hier hat der Psychoanalytiker gewisse Ähnlichkeiten mit dem Priester).

Schon in DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1919/20, Robert Wiene) findet sich ein Beleg für diese Art des zwiespältigen Verhältnisses des Psychiaters zu seinem Patienten. Caligari (Werner Krauss) ist Schausteller, der auf dem Jahrmarkt den Somnambulen Cesare (Conrad Veidt) als Medium, welches die Zukunft vorhersagen kann, verkauft. Auch Francis (Friedrich Feher) und Alan (Hans Heinz von Twardowski) finden sich im Zelt Caligaris (seinem "Cabinet") ein, und Cesare prophezeit Alan, dass er am nächsten Tag nicht mehr leben werde. Tatsächlich wird Alan in der Nacht brutal ermordet. Franzis verdächtigt Caligari, doch kann er nichts beweisen; als dann aber Jane (Lil Dagover), Franzis Geliebte, vergeblich von Cesare entführt werden soll, werden die Machenschaften Caligaris aufgedeckt. Aber: Er kann sich im letzten Moment retten, und es stellt sich heraus, dass er der Direktor eines Irrenhauses ist. Er hatte sich in das Spezialgebiet des Somnambulismus eingearbeitet, und als Cesare in die Anstalt eingeliefert wurde, zog er mit dem Kranken hinaus auf die Jahrmärkte, um zu überprüfen, ob man einen Somnambulen tatsächlich gegen seinen Willen zum Mörder machen kann. Schließlich wird Caligari überwältigt, die Geschichte ist am Ende angelangt. Doch die Verhältnisse kehren sich um: In einer Rahmenhandlung wird klargestellt, dass die Geschichte vom "Cabinet des Dr. Caligari" die Phantasie von Franzis, einem der Insassen von Caligaris Anstalt, war; er hatte den realen Direktor als Bösewicht imaginiert (auch Jane und Cesare sind Insassen). In der ursprünglichen Fassung des Films war dieser Rahmen nicht vorgesehen, der die Intentionen des Originals umkehrt, indem der "Held" als wahnsinnig entlarvt wird. Das erste Drehbuch von Carl Mayer und Hans Janowitz handelte von einer Psychiaterfigur, die der aus DRESSED TO KILL in gewissen Zügen ähnelt - auch er war schon durch die Krankheit gefährdet. Schon im frühen Film der Stummfilmzeit wird die ambivalente Einstellung des Filmkünstlers gegenüber der Berufsfigur des Psychiaters deutlich, und schon in der Frühzeit setzt der "kranke Psychiater" Geschichten in Gang [25].

Die Beziehung des Therapeuten zu seinem Patienten ist im Film immer dann besonders offen für das Zustandekommen widersprüchlicher Beziehungskomponenten, wenn beide verschiedenen Geschlechts sind. Dies war ja auch in DRESSED TO KILL schon eine stillschweigende Voraussetzung. Gerade weil die Gespräche in der Analyse den Intimbereich be-

treffen und weil es das Ziel der Begegnung des Analytikers mit dem Patienten ist, die unbewußten Wünsche und Vorstellungen des Patienten auf den Analytiker zu "übertragen", liegt es einerseits nahe, dass der jeweilige Patient sich den Therapeuten als Objekt sexueller Intention auswählt; andererseits muß dieser, seiner Profession gehorchend, dieser Beziehung etwas entgegensetzen, sogar in dem Falle, dass er dieser Verlockung kaum etwas entgegensetzen hat. Bereits in dem 1938 entstandenen Film CARE-FREE (USA 1938, Mark Sandrich) spielt Fred Astaire einen störrischen Psychiater, dessen Kundschaft aus einer Ansammlung von - wie er es nennt - verwöhnten und verhätschelten Frauen besteht. Im übrigen gehört dies durchaus zum stereotypen Berufsbild des Therapeuten in vielen Filmen: Der Arzt als Seelentröster von mehr oder weniger hysterischen Frauen aus der gehobenen Mittelschicht. Ginger Rogers tritt nun in das Heer der Patientinnen ein, weil sie vor dem Altar zurückschreckt und nicht weiß warum. Als Astaire sie dazu überredet, ihr Unterbewußtsein zu lüften, beginnt sie, von ihrem höflichen Analytiker statt von ihrem vorgeblichen Geliebten (Ralph Bellamy) zu träumen. Aus Loyalität gegenüber ihrem Bräutigam hypnotisiert Astaire seine Patientin und gibt ihr den Gedanken ein, sie verabscheue den Therapeuten und bete ihren Bräutigam an - bis das Unterbewußtsein des armen Arztes sich behauptet und er sich verzweifelt darum bemüht, sie wieder aus dem hypnotischen Zauber zurückzuholen, den er viel zu erfolgreich über sie ausgebreitet hat. Typisch an der Figurenkonstellation von CARE-FREE - die sich ja ähnlich auch in DRESSED TO KILL findet - ist nicht nur die Tatsache, dass die Patientin den Therapeuten als möglichen Partner identifiziert, sondern auch die Doppelgesichtigkeit des Analytikers, der einerseits als Psychiater seinem Berufsethos unterworfen ist und dementsprechend handelt (zumindest in der ersten Phase der Handlung), der andererseits aber "Mann" ist und sich von der Attraktivität der Patientin nicht freisprechen kann. Das Motiv des verführend verführten Therapeuten findet sich bis in die Gegenwart. In LA NUIT AMERICAINE (Frankreich 1973, François Truffaut) hat die psychisch labile Schauspielerin Julie Baker (Jacqueline Bisset) nach einer schweren Nervenkrise ihren väterlich wirkenden Psychiater, Dr. Nelson (David Markham), geheiratet. Während der Dreharbeiten des Films, der im Film gedreht wird, ist ihr Mann zwar nur als ein Besucher anwesend; als es jedoch in dieser Zeit zu einem erneuten Zusammenbruch Julies kommt, wird ihr Mann als wirklicher

Sachverständiger zu Hilfe gerufen. Dieser Psychiater ist aber keine ambivalente Figur, sondern vielmehr ein wissend-distanzierter Teilnehmer an dem Spiel "Wir drehen einen Film".

Eine besondere Gruppe von Filmen ist diejenige, in der - wie in SPELLBOUND - weibliche Psychiater auftreten. Dies ändert nichts an der Ambivalenz der Darstellung des Berufsbildes, schafft aber eine entscheidend neue Voraussetzung: Als Frau - so scheinen diese Filme zu implizieren - ist der Psychiater noch wesentlich stärker der Versuchung ausgesetzt, eine Beziehung zum (männlichen) Patienten einzugehen. Dies hat sicherlich mit stereotypen Vorstellungen von der Frau als emotional geleitetem Wesen, als mütterlicher Figur etc. zu tun. Danny Kaye spielte 1954 in dem Film KNOCK ON WOOD (USA 1954, Norman Panama, Melvin Frank) den Bauchredner Jerry, der seine unbewußten Gedanken nicht aussprechen kann; benutzt er dagegen eine Puppe, ist ihm dies jederzeit möglich. Er wendet sich an die hübsche Psychiaterin Ilse Nordstrom (Mai Zetterling), die ihm sein Problem erläutert. Damit aber nicht genug: Die Vorstellung des weiblichen Therapeuten wird auf den Kopf gestellt. Jerry nimmt sich einen Band von Freuds Werken mit nach Hause, und nachdem er einen Abend darin gelesen hat, kehrt er zu der Psychiaterin zurück und erklärt ihr, dass sie an Verdrängungen leide. Warum auch sonst würde eine Frau wohl ihren Beruf ergreifen? Selbstverständlich verlieben sich Jerry und Ilse ineinander und leben glücklich bis an ihr Lebensende.

Der Psychiater als Traumdetektiv

Abgesehen von der Möglichkeit, die intime Beziehung zwischen Arzt und Klient als "Liebesbeziehung" neu zu interpretieren, zieht sich ein anderes Motiv durch die Frühzeit des Film-Psychiaters: der "Traumdetektiv". Am Beispiel von SPELLBOUND: Der Schlüssel zur Lösung der Verwicklungen innerhalb der Geschichte ist ein Traum, der, richtig gedeutet, die Aufklärung des Verbrechens möglich macht. (Die Traumszenen gehören im übrigen zu den bemerkenswertesten der ganzen Filmgeschichte; Hitchcock hatte Dali mit der Gestaltung dieser Sequenzen beauftragt.) SPELLBOUND ist eine Kriminalgeschichte, die eine Neuerung beinhaltet: Strukturell ist ein Kindheitserlebnis an die Stelle handfester Motive getreten. Die Aufgabe, die sich im Film stellt, ist eine detektivische: Es muß herausgearbeitet

werden, was die Vorgeschichte zu dem ist, was geschieht. Der Psychiater übernimmt die Arbeit des Detektivs. Er muß erkunden, welche Ursachen und Beweggründe zu einer Angst, einer Tat, einem Schuldkomplex, einer Sucht führten. Er muß Spuren lesen können, er muß die Indizien wie in einem Puzzle zu einem sinnvollen Ganzen ordnen, er muß Hypothesen über den verborgenen Zusammenhang der Ereignisse formulieren. Hier kann er auch fehlgreifen - in SPELLBOUND folgen zwei Thesen aufeinander, die erste ist falsch: Ballantine hat Dr. Edwardes nicht ermordet, wenngleich zunächst alle Indizien dies zu belegen schienen.

Das Unbewußte und die Unterwelt: Beides harret der Aufklärung, von beidem geht eine latente Gefahr aus, beides sind Gegenwelten zu bürgerlich-befriedetem Alltag. Das Abenteuerliche und Kriminelle entsteht nicht nur bei Übergriffen von der einen Welt in die andere, sondern auch dann, wenn das normalerweise als funktionierend vorausgesetzte Unbewußte sich meldet. Für einen, der sich in diesen Welten nicht auskennt, ist es gefährlich, sie zu betreten. Wer nicht Fachmann ist, dem fällt es schwer, sich zu orientieren; zu unalltäglich und abseitig sind die Gesetze, die die Unterwelt und das Unterbewußte regieren. Die Ähnlichkeit der Gegenwelten findet sich gespiegelt in den Geschichten, die uns hier interessieren: Wo bisher handfeste Beweise für ein Verbrechen auf dem Tisch lagen oder wo aus ihnen ein Täter erschlossen werden mußte, nehmen plötzlich Kindheitserlebnisse deren Platz ein und müssen bei allem Nachdenken über den Zusammenhang der Spuren berücksichtigt werden. Ohne dass sich das Gesamtgefüge des Genres geändert hätte, sind doch einige Ersetzungsprozesse erwähnenswert: Das Kriminelle wird durch das Pathologische ersetzt, manchmal ergänzt, manchmal damit verschmolzen. Genauso, wie der Psychiater zum Detektiv wird, kann auch der Detektiv zum Psychiater werden.

Historisch betrachtet, hat sich dieser Zweig des Psychiater-Films vor allem zu Zeiten des *film noir* herausgebildet; der Düsterteit der Szenerie, den dunklen, nassen Stadtstraßen und dem Spiel der Schatten korrespondiert eine Welt, die voller Korruption und Verbrechen ist, und eine Psychologie der Protagonisten, die immer am Rande des Pathologischen ist. Die Helden dieser Filme sind einsam, suchtgefährdet, labil. Jederzeit kann ihr schwaches psychisches Gleichgewicht zusammenbrechen, und oft handeln die Filme vom Zustandekommen der

psychischen Störung. Es sind Filme von Obsessionen und Begierden, von bedingungsloser Liebe, vom unschuldigen Verbrecher und vom schuldigen Polizisten. Ein Beispiel für einen Psychiater-Detektiv aus der Schwarzen Serie ist THE DARK MIRROR (USA 1946, Robert Siodmak). Hier tritt ein Psychiater/Psychologe, Dr. Scott Elliott (Lew Ayres), auf, der eine eigene Praxis bzw. ein Büro betreibt und Spezialist für Zwillingsforschung ist. (In diesem Film wird im übrigen zum ersten Mal der Rorschachtest angewendet.)

Die detektivische Wiederauffindung verschütteter Kindheitserlebnisse spielt besonders in einigen Filmen über psychopathische Mörder eine zentrale Rolle - fast alle Film-Psychopathen der fünfziger Jahre hatten einen Mutterkomplex. Das Motiv wird aber auch in anderen Genres verwendet. In THE SNAKE PIT (USA 1948, Anatole Litvak) ist die psychische Krankheit und der Schuldkomplex der Virginia Cunningham (Olivia de Havilland) ausgelöst worden durch einen symbolischen Mord am Vater; mit der Erinnerung an dieses Schlüsselerlebnis stellt sich die Heilung ein. In Alfred Hitchcocks MARNIE (USA 1964) hatte die Titelheldin (Tippi Hedren) als kleines Mädchen einen Matrosen (Bruce Dern) umgebracht, um ihre Mutter (Louise Latham), eine Prostituierte, zu schützen; als Erwachsene ist sie auf ihre Mutter fixiert; im Gegensatz zu der als sexuell aktiv charakterisierten Mutter ist Marnie frigide; ihre sexuellen Impulse sublimiert sie, indem sie ihre Arbeitgeber beraubt; als ein Rest des schrecklichen Kindheitserlebnisses ist eine Rot-Phobie geblieben. Als Traumdetektiv betätigt sich hier für einmal weder ein Psychiater noch ein Kriminaler, sondern der "Laie" Mark Rutland (Sean Connery), der sich in die Kleptomanin verliebt hat. In einem Assoziationstest, den er mit Marnie macht, kommt er ihrem Trauma langsam auf die Spur, und als er sie am Ende des Films in seinem Beisein zu einem Besuch bei ihrer Mutter zwingt, stellt sich bei Marnie die Erinnerung an das Erlebnis aus der frühen Kindheit wieder ein, es wird verbal (im Film durch eine Rückblende) rekonstruiert, und Marnies Heilung von der Kleptomanie und - man hofft es für Mark - ihrer Frigidität scheint vollzogen. In L'AVVENTURIERO (Italien 1967, Terence Young) schließlich, einem gegen Ende des 18. Jahrhunderts spielenden Abenteuerfilm, hat die junge Arlette (Rosanna Schiaffino), die später als geistig zurückgeblieben und verwirrt erscheint, in früher Kindheit der blutigen Ermordung ihrer Eltern beigewohnt; Schuldkomplexe und offe-

ne Angst vor Blut und Feuer bleiben als Spuren dieses Geschehens haften; erst als sie eines Nachts die schreckliche Erinnerung neu durchlebt, kann sie das Kindheitstrauma überwinden.

Auffallend an allen diesen Filmen ist, dass ein Helfer nötig ist, um die verschütteten Erinnerungen an schreckliche Geschehnisse aus der Kindheit wieder zu Bewußtsein zu fördern: der "Traumdetektiv" in Gestalt eines Psychiaters oder eines psychiatrisch versierten Laien.

Das Image der fünfziger Jahre: Der Psychiater als Arzt

Zugleich mit dem Aufkommen des film noir beginnt auch die erste wissenschaftlich-kritische Beschäftigung mit dem komplexen Zusammenhang zwischen Film und Psychiatrie. Franklin Fearing warf 1947 einen prophetischen Blick in die Zukunft der öffentlichen Ansehen von Psychiatrie und Psychoanalyse: "Es ist ein komplexes Gefüge von menschlichen Bedürfnissen, Verwirrungen und Ängsten, die den Erwartungsmustern zugrundeliegen, mit denen der Laie dem Gegenstand der Psychologie begegnet. Im Kern ist dies wohl seine verzweifelte Bedürftigkeit nach Hilfe in einer erbarmungslosen Konkurrenzgesellschaft. Er fürchtet zu versagen, und er bezweifelt seine Fähigkeit, alleine und ohne Hilfe mit der Zukunft fertigzuwerden. Er ist sich seiner eigenen Kraft unsicher, Stress und Anspannung zu widerstehen und möglicherweise Erfolg zu haben. Die Psychologie ist so zu einem Symbol der Hoffnung geworden" (Fearing 1947: 120).

Psychologie/Psychiatrie/Psychoanalyse wird zu einem Umkehrspiegel der bestehenden gesellschaftlichen und sozialpsychologischen Verhältnisse: Die Psychiatrie soll das leisten, was im normalen Alltag schwierig, wenn nicht unmöglich erscheint, sie soll Ängste abbauen helfen. Sie soll die Voraussetzungen für eine humanere Lebenswelt schaffen, stabilisieren und reflektieren. Umgekehrt findet das Individuum, das sich seiner sozialen Bindungen entledigt hat, in dieser alltagstheoretischen Konzeption der Aufgaben der Psychiatrie ein Surrogat sozialer Nähe und Geborgenheit. Es wird von einer Instanz, die ihm selbst übergeordnet ist, von Angst und Schuld entlastet. Nicht zufällig ist der Psychiater oft mit dem Beichtvater vergangener Zeiten verglichen worden. Um diese Entlastung und die damit verbundene Stabili-

sierung der Lebenswelt geht es in den Erwartungen an die Psychiatrie. Der Psychiater ist in dieser Konzeption auch ein Garant für die Konsistenz der Welt, er hat dafür zu sorgen, dass der als "normal" erstrebte Alltag ungestört bleibt und weitergehen kann [26].

Damit ist bereits in der inneren Struktur der Erwartungshaltung, die den (realen) Aufstieg der Psychiatrie/Psychoanalyse zur Folge hatte, der Kern der späteren Kritik an der institutionalisierten Psychiatrie verborgen: Das Bild des Psychiaters als Handlanger der herrschenden Verhältnisse, als repressive sozial- und individualpsychologische Kraft, als konservativ-reaktionäre Figur. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Im Lauf der 1950er Jahre erlangte die Psychoanalyse hohe Popularität. Dies gilt allerdings nicht für alle Länder der westlichen Hemisphäre (Filme aus dem Ostblock thematisieren psychiatrische Gegenstände nur in ganz wenigen Ausnahmen), sondern vor allem für die Vereinigten Staaten; einzig im italienischen Film hat der Psychiater ähnliche Funktionen wie im amerikanischen Kino der späten fünfziger und frühen sechziger Jahre. Die Gründe für diese nationenspezifische Entwicklung sind sicherlich sehr verschieden (das Funktionieren der institutionellen Kirchen, das Fehlen einer anonymen Großstadtkultur, ein ungebrochenes Selbstverständnis der gehobenen Mittelschichten, andere politische Tagesthemen etc.) und seien hier letztlich dahingestellt. Halten wir aber fest, dass die Psychoanalyse im deutschen Kino bei weitem nicht die Rolle spielt wie im amerikanischen Film; selbst als Randfigur taucht der Psychiater kaum auf und ist im Grunde auf eine kleine Subkultur beschränkt geblieben.

Die Vorbilder stammen fast immer aus den USA. Ähnliche Phänomene finden sich auch beim Comic strip über Psychiater oder bei einschlägigen Witzen. Unter den Psychiater-Witzen gibt es einen Typ, "der offensichtlich nicht innerhalb des deutschen Sprachraums entstanden ist, sondern aus den USA importiert zu sein scheint - wie bestimmten Merkmalen zu entnehmen ist: Es sind oftmals Bildwitze, in denen die Witzfabel durch eine Zeichnung illustriert und nur die Pointe verbalisiert ist. Zu der stereotypen Bildausstattung gehört jeweils die psychoanalytische Couch sowie ein an der Wand hängendes Psychiaterdiplom und dergleichen" (Peters/Peters 1974: 73). Die Ikonographie der Witzzeichnung ist in ihrer Reduziertheit so signifikant, dass auch im Film schon

wenige Indizien genügen, um den Handlungsraum "Praxis eines Psychotherapeuten" zu skizzieren: Zumeist genügt die Couch, der Raum ist in Halbdunkel getaucht, eine warme Stimme fragt etwas, es handelt sich nicht um eine Handlungssituation, der Patient, der auf der Couch liegt, hat oft die Augen geschlossen etc. Jeder kann diese Beschreibung fortsetzen [27].

Der Aufstieg des Film-Psychiaters, der souverän und mit unbezweifelnder Autorität psychisch Kranken hilft, beginnt 1957 mit zwei Filmen, die auf wahre Geschichten zurückgehen (obwohl natürlich die Drehbücher als hollywoodgerechte Melodramen abgefaßt sind): THE THREE FACES OF EVE (USA 1957, Nunnally Johnson) ist die Geschichte einer amerikanischen Hausfrau namens Eve (Joanne Woodward), die an Bewußtseinspaltung leidet; Kopfschmerzanfälle verwandeln sie in Personen fremder Mentalität. Ein Psychiater, Dr. Luther (Lee J. Cobb), kann ihr aber helfen. Interessanter ist FEAR STRIKES OUT (USA 1957, Robert Mulligan): Da trainiert in einem New Yorker Hinterhof John Piersall (Karl Maiden) seinen Sohn Jimmy (Anthony Perkins) im Fangen und Zurückschlagen eines kleinen Balles - im Baseball. Rücksichtslos verlangt der Vater von dem schwächlichen Jungen das Äußerste an Einsatz. Ganz der Typ des Millerischen Handlungsreisenden, möchte er seinen Sohn zu großer Sportskarriere, auf jene Form von "Tüchtigkeit" hin erziehen, deren Anspruch er selbst nicht gerecht werden konnte. Jimmy schafft schließlich, immer weiter von seinem Vater angefeuert, den Aufstieg in das gefeierte Team der "Red Sox" aus Boston. Dabei ist er im Inneren seiner Sache gänzlich unsicher; und schließlich, nach einem Augenblick besonderer psychischer Belastung, erleidet er einen völligen Zusammenbruch. In der psychiatrischen Klinik enthüllen sich die eigentlichen Wurzeln sportlichen Misserfolgs: Nicht die unmenschlichen Methoden des Trainings, die erbarmungslose Konkurrenz unter den Nachwuchsspielern sind am Versagen Jimmys schuld, sondern ein unbewältigter Vaterkomplex. In ausdauernden psychotherapeutischen Sitzungen macht Dr. Brown (Adam Williams), ein "weiser" Arzt, dem Jungen klar, dass er nicht nur seinem Vater, sondern vor allem sich selbst Rechenschaft schulde. Womit der Weg zu einem neuen Vater-Sohn-Verhältnis und - so meint jedenfalls der Film - auch zur erfolgreichen Fortsetzung von Jimmys sportlicher Karriere geebnet wäre.

Diese Inhaltsbeschreibung zeigt sehr deutlich, welche Funktionen der Psychiatrie zugeschrieben werden: das Individuum zu stabilisieren, die bestehenden Verhältnisse aber, die es krank gemacht haben, nicht zu berühren. FEAR STRIKES OUT ist ambivalent; er bietet zwar einerseits nur eine auf das Individuum beschränkte Erklärung seines Zusammenbruchs an und läßt das Erfolgs- und Leistungsprinzip des Berufsbaseball in unangetasteter Geltung, ist - in der Art der Darstellung - andererseits aber bereits eine Vorform der sozialkritischen "Psycho-Filme" der siebziger Jahre. Ulrich Gregor schrieb über FEAR STRIKES OUT: "Die Fragwürdigkeit einer solchen individuellen 'Lösung', die die erniedrigenden und aushöhlenden Wirkungen des kommerzialisierten Sportbetriebes einem unausgeglichenen Privatleben zuschreibt, liegt auf der Hand. Dennoch kommt hier, wenn auch nur am Rande, so doch immerhin genau zur Sprache und ins Bild, was für die Unverbindlichkeit der Fabel entschädigen mag: Die rücksichtslose Härte des Selektionskampfes, das grausame Ausgeliefertsein des Prominenten an sein Publikum, die ständige Gefährdung seiner Reputation und damit seiner Existenz: all das wird in einzelnen Momenten beunruhigend deutlich. Regie und Kamera vollbringen Ausgezeichnetes in der Beschreibung des kleinbürgerlichen Milieus, in der pointierten Wiedergabe jener Umgebung unausgelüfteter Hinterhöfe, morscher Holzveranden und häßlicher Interieurs, über welche der Erfolgsmythos wie ein dichter Nebel lagert" (*Filmkritik* 2, 1958: 89).

Ähnlich wie THE THREE FACES OF EVE geht auch FEAR STRIKES OUT auf einen wirklichen Fall zurück. Dass ausgerechnet in der ersten Zeit, als psychoanalytische Therapien zum Gegenstand von Filmen wurden, Realgeschichten benutzt wurden, liegt vielleicht daran, dass man den sympathischen Psychiater in wahren Geschichten für das Publikum besser akzeptierbar machen konnte. Schon bald aber finden sich auch in fiktiven Geschichten Psychotherapeuten, die erfolgreich ihren Patienten - bzw. meistens Patientinnen - helfen können. Diese Filme zeigen den Psychiater als mitleidig, freundlich, professionell und vor allem effektiv-kompetent. In einer Welt, die selbst absurd, skurril, widersinnig und grausam ist, kann auf den Therapeuten nicht mehr verzichtet werden. Ein Beispiel für dieses Motiv ist SUDDENLY LAST SUMMER (USA 1959, Joseph L. Mankiewicz). Der Held des Films ist tot: Es ist Sebastian, jung, Dichter, homosexuell, aus bester (Südstaaten-)Familie. Er kam auf einer Spanienreise

ums Leben, auf eine Art, die seiner Begleiterin und Cousine Catherine (Elizabeth Taylor) einen derartigen Schock versetzte, dass sie seither geistesgestört ist. Die Begleitumstände des tödlichen Unfalls bleiben dunkel; Catherine erinnert sich nur vage irgendwelcher unheimlichen Vorgänge. Sebastians Mutter, Mrs. Venable (Katharine Hepburn), ist offenbar weniger an der Aufklärung der Umstände des Todes ihres Sohnes interessiert als vielmehr daran, ihre Nichte operieren zu lassen, wodurch sie von den skandalösen "Zwangsvorstellungen" befreit werden soll. Eine hypnotische Behandlung bringt indessen die Wahrheit ans Licht: Sebastian ist von einer Bande spanischer Jungen, mit denen er sich zuvor umgeben und die er mit Geschenken verwöhnt hatte, buchstäblich bei lebendigem Leibe zerfetzt worden. Catherine ist wie von einem Alpdruck befreit; Sebastians Mutter allerdings bricht zusammen und wird von dem Psychiater Dr. Cukrowicz (Montgomery Clift) weggebracht. Die Parteinahme des Therapeuten kam, nebenbei bemerkt, hauptsächlich dadurch zustande, dass er sich in Catherine, seine Patientin, verliebte.

Auch THE CABINET OF CALIGARI (USA 1961, Roger Kay), ein Remake des deutschen Stummfilm-Klassikers, gehört in diesen Kontext: Jane (Glynis Johns), eine junge Frau, fährt mit ihrem Sportwagen in Urlaub, gerät jedoch infolge einer Reifenpanne in das einsame Haus des Dr. Caligari (Dan O'Herlihy). Dort hält man sie gefangen, und mit bewährten Mitteln wird ihr das Gruseln beigebracht. Aber Jane ist eine aufgeklärte Amerikanerin, sie nimmt den Kampf gegen Caligari auf, zu guter Letzt sogar mit den Mitteln ihres Körpers (sie meint gemerkt zu haben, dass Caligari impotent ist). Schließlich erleidet sie aber einen Schock, der filmisch ähnlich expressionistisch wie die Vorlage inszeniert ist: Jane stürzt durch eine endlose Folge bemalter, verzerrter Schächte. Der Schock stellt sich als Heilung auf Grund einer "chemophysikalischen Schocktherapie" heraus; das Haus des Dr. Caligari ist eine harmlose Anstalt für psychisch Kranke, die die nunmehr geheilte Jane verlassen darf. Auch hier bleibt am Schluß der Psychiater als integrale Figur zurück; dass er als Böser aufgefaßt worden war, ist die Vision eines kranken Gehirns. Weitere Filme, die in dieser Zeit den Helfer-Therapeuten präsentieren, sind SPLENDOR IN THE GRASS (USA 1961, Elia Kazan), THE MARK (Großbritannien 1960, Guy Green), DAVID AND LISA (USA 1962, Frank Perry), PRESSURE POINT (USA 1962, Hubert Corn-

field), FREUD - THE SECRET PASSION (USA 1962, John Huston), und PSYCHO.

John Hustons FREUD - THE SECRET PASSION ist ein erster Vorstoß in Bereiche der Darstellung menschlicher Sexualität. Sicherlich hätte dieser Film zehn oder auch nur fünf Jahre früher nicht gemacht werden können - er wäre der Schere der Zensoren zum "Opfer gefallen. FREUD steht am Beginn der "sexuellen Revolution". Die Popularisierung der Freudschen Hypothesen über die Natur der menschlichen Sexualität steht dabei im Kontext der allgemeinen Liberalisierung der Zensur hinsichtlich sexueller und erotischer Szenen im Film. Andererseits erschließt sich hier ein großer Markt, mit Sex läßt sich Geld verdienen. Bei der Eroberung dieses Marktes gegen die wachen Augen der Zensur und das Mißtrauen der Mittelschicht leistet wiederum der Psychiater entscheidende Hilfe.

Noch vor FREUD lief in den amerikanischen und europäischen Kinos THE CHAPMAN REPORT (USA 1961, George Cukor) an - der erste "Report" in einer endlosen Zahl der Quasi-Reportagen über das Liebesleben verschiedener Bevölkerungsgruppen, in verschiedenen Landstrichen etc. THE CHAPMAN REPORT ist vorgeblich eine Kritik an der Seelenlosigkeit sexualpsychologischer Untersuchungen Kinseyscher Prägung, letztlich aber doch nur die offenerzige Darbietung von vier Fällen - von der trunksüchtigen Nymphomanein (Claire Bloom) über die intellektuelle Frigide (Jane Fonda) und die Kalenderhe (Glynis Johns) bis zur Torschlußpanik einer ehemüden Endvierzigerin (Shelley Winters). Die Frigide erweist sich am Ende als heilbar mittels Liebe, was den Autoren von THE CHAPMAN REPORT zur Widerlegung Kinseys genügt.

Sicherlich fand die Etablierung des neuen Images des Psychiaters im Hollywood-Film zwischen 1957 und 1962 vor allem unter kommerziellen Gesichtspunkten statt. Zwar steht außer Zweifel, dass es sich hier tatsächlich um ein neues Image handelt, doch legt der kommerzielle Rahmen es nahe, einige Trivialisierungen vorzunehmen. Das Sensationelle ist wichtiger als die psychologisch-psychoanalytische Schlüssigkeit. Ein Vergleich zwischen der ersten und der zweiten Version des CALIGARI-Stoffes (Deutschland 1919/20; USA 1962) verdeutlicht dies. Lo Duca schrieb dazu in seiner berühmten Studie "Die Erotik im Film": "Das Verhalten der Hauptperson - Psychiater bei Tage, Hypnotiseur bei Nacht -

bietet der Psychologie, der Psychiatrie und der Psychoanalyse sehr interessantes Untersuchungsmaterial. Die Bewußtseinsspaltung des Dr. Caligari läßt an einen pathologischen Zustand (Epilepsie oder Hystero-Epilepsie) denken. Aber hätte sich Dr. Caligari in einem epileptischen oder äquivalenten Zustande befunden, hätte er die Verbrechen nicht mit zuvor hypnotisierten Personen begehen können, denn es wäre ihm unmöglich gewesen, eine hypnotische Suggestion in einem Zustand der Verdunkelung der oberen Bewußtseinssphäre auszuüben. Immerhin bleibt die 'Psychose der Größe' als Folge eines Minderwertigkeitskomplexes bemerkenswert. Die Inkohärenz des Verhaltens Dr. Caligaris wird durch seine Megalomanie in Verbindung mit Verfolgungswahn und zwangsläufig aggressiven sadistischen Triebentartungen verständlich. Es ist kein Zufall, daß Kracauer in ihm ein Symbol, einen politischen 'Archetyp' gesehen hat. In der Neuverfilmung von 1962 allerdings würde er vergeblich nach diesem Archetyp gesucht haben. Hier wandte Dr. Caligari bewußt eine psychoanalytische Schocktherapie an und eine sehr sadistische Kur mit Hilfe pornographischer Fotos und des berühmten 'Gruselkabinetts' (Das ist alles, was von dem ersten Film übriggeblieben ist.) Die verschleppte Frau findet ihr Gedächtnis wieder, aber der Film schlägt ins Lächerliche um, obwohl der Regisseur doch ein Doktor der Psychologie ist. Aber über den Sadismus seiner Therapie muß er wohl alles andere vergessen haben, die Narkoanalyse und sogar die Hypnose nach Charcot" (Lo Duca 1970: 35-36).

Ähnliche Ausdünnungen von psychologisch-therapeutisch komplexen Situationen auf das Sensations-trächtige hin finden sich allenthalben. Eine besondere Gruppe von Filmen hat mit der Analyse selbst kaum noch etwas zu tun. Der Psychiater ist in so hohem Maße zum "normalen Inventar" von Hollywood-Geschichten geworden, daß er in alle möglichen anderen Bezüge eingerückt werden kann, die mit seinem Beruf nichts mehr zu tun haben. Insbesondere - weil er an intime Informationen seiner Patienten gelangt - liegt es nahe, seine Funktion als "Informationsträger" für Geschichten zu benutzen: Diese präsentieren den Psychiater als Geheimnisträger, der natürlich dem ständigen Zugriff von Agenten fremder Mächte oder Interessengruppen ausgesetzt ist. Dabei steht immerhin die Integrität und Loyalität des Psychiaters außer Zweifel. In THE PRESIDENT'S ANALYST (USA 1967, Theodore J. Flicker) spielt James Coburn den Psychiater Dr. Sidney Schaefer, der - nach eingehender Prüfung - zum

Psychotherapeuten des Präsidenten Präsidenten berufen wird. Schaefer wird verfolgt, er muß fliehen. Nach einigen aufregenden Episoden überzeugt er den russischen Spion Kropotkin, daß dieser eine Analyse brauche, und kehrt gemeinsam mit seinem neuen Patienten nach Washington zurück. Ein anderes Beispiel ist BLINDFOLD (USA 1966, Philip Dunne). Der Psychiater Bartholomew Snow (Rock Hudson) wird vom amerikanischen Geheimdienst beauftragt, den Wissenschaftler Arthur Vincenti (Alejandro Rey), der einen Nervenzusammenbruch hatte, zu heilen. Vincenti ist Geheimnisträger, und man befürchtet, daß er das Opfer einer internationalen Bande werden könnte, die Wissenschaftler entführt und verkauft. Auch in diesem Film gerät der Psychiater in das Netz internationaler Geheimdienstverwicklungen.

Das neue Image: Der Psychiater als Handlanger einer repressiven Gesellschaft

Im Lauf der sechziger Jahre änderten sich die Verhältnisse aber zusehends. Die Psychiatrie und insbesondere die Psychoanalyse wurde zu einer der Institutionen, die dem prüfenden Blick einer immer skeptischeren und unehrerbietigeren Öffentlichkeit ausgesetzt war. Es wurde modisch, Freuds Lehre - bzw. das, was in der Popularisierung davon übriggeblieben war - lächerlich zu machen. Die gleiche Intelligenzija, die zehn Jahre vorher die Psychotherapie so unkritisch als ein Wundermittel gepriesen hatte, wandte sich nun gegen eine gesellschaftliche Institution, die alles das nicht leisten konnte, was man vorher von ihr erwartet hatte. In dieser Zeit (in gewissem Umfang gilt dies bis heute) entstand nicht nur eine Richtung in der Psychiatrie ("Antipsychiatrie"), die vom normativen Selbstverständnis der "repressiven" Psychiatrie Abstand nahm und sich als "Kampf gegen Medizinermacht und Etikettierung, Geheimhaltung und Abriegelung der Erfahrung, Zwangseinspeisung und sexuelle Repression" begriff, sondern auch eine Reihe von Filmen, die die Tatsache herausstellten, daß die Psychoanalyse keine Probleme lösen könne, die weniger im Individuum als vielmehr in der Struktur der Gesellschaft begründet seien. Konsequenterweise wurden Psychiater als Handlanger einer repressiven Gesellschaft gezeichnet, die die Aufgabe haben, die nichtangepaßten Mitglieder der Gemeinschaft zu unterdrücken oder zu kastrieren.

Eine solche Auffassung der Psychiatrie als repressiver, ja sogar strafender Institution findet sich sowohl in ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (USA 1975, Milos Forman) wie auch in dessen Vorgänger A FINE MADNESS (USA 1966, Irvin Kershner). Jack Nicholson ist in ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST ein Mann mit großem Freiheitsdrang, der als enfant terrible in der Klinik ständig die Initiative ergreift und damit die ihm zugeordnete Rolle verneint. Dies fordert die Herrschenden der Klinik - die Schwestern und Pfleger - mittelbar dazu auf, ihn stillzustellen, was wiederum den repressiven Charakter der Anstalt deutlich macht. Eine ähnliche Rolle spielte Sean Connery in A FINE MADNESS; auch er forderte die entmenschlichenden Praktiken der Gesellschaft und ihrer Agenten in der psychiatrischen Gemeinschaft heraus.

Es ist interessant, daß Dean Brooks, ein wirklicher Psychiater, zustimmte, in ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST den Direktor der korrupten psychiatrischen Einrichtung zu spielen. Dr. Brooks' Rolle ist die eines reinen Administrators, der mit den Verhältnissen in der Klinik kaum etwas zu tun hat. Die wahre Herrschaft über das Sanatorium hat die Oberschwester Ratched (Louise Fletcher) inne, die die Patienten entmännlicht, um ihre eigenen Phantasien der Omnipotenz erfüllen zu können. Das Gesicht einer Psychiatrie, die zur Nutzlosigkeit heruntergekommen ist, die kein Mitleid mit den Patienten verspürt und schon gar nicht auf deren Seite steht, scheint auf. Wie anders war da noch die Rolle der Psychiater in Alfred Hitchcocks THE WRONG MAN (USA 1957); auch dort hatten reale Ärzte die Rollen des Klinikpersonals gespielt.

Auch in einigen Filmen über Frauen zeigt sich eine Psychiatrie, die als Instrument der herrschenden Verhältnisse einzig dazu da zu sein scheint, abweichende Individuen zu brechen und damit anzupassen. A WOMAN UNDER THE INFLUENCE (USA 1974, John Cassavetes), THE BELL JAR (USA 1978, Larry Peerce) und LEGACY (USA 1975, Karen Arthur) sind dem Leben von Frauen gewidmet, die entweder von ihren Therapeuten keine Hilfe erhalten oder die sich erfolgreich dagegen zur Wehr setzen, mithilfe der Therapie in die traditionellen Rollenstereotype der Frau zurückgezwungen zu werden. Ähnliches hatte bereits 1948 Anatole Litvaks THE SNAKE PIT behandelt.

Die Gründe für den Niedergang des Ansehens des Psychiaters und der Psychotherapie im Film der sechziger und siebziger Jahre sind sicherlich sehr vielfältig. Neben veränderten politischen Verhältnissen und einem sich verändernden Verständnis von Abweichungen von gesellschaftlichen Normen, die als Normen einer bestimmten Schicht erkannt wurden, spielt hier auch eine sozialphilosophische Entwicklung hinein, wenn man Glen und Krin Gabbard folgen will. War in den fünfziger Jahren die Psychiatrie und insbesondere die Psychoanalyse zu einer Chiffre der Hoffnung geworden, so ist dieses eine letztlich irrationale Grunderwartung, die sie nicht erfüllen kann. Die Gabbards schreiben dazu: "Christopher Lasch hat gezeigt, daß wir in einer narzißtischen Gesellschaft leben, und die Erscheinungsweise der Psychiatrie im Kino spiegelt das Auftreten des kulturellen Narzißismus. Die narzißtischen Objektbeziehungen sind gekennzeichnet durch Idealisierung, gefolgt von Entwertung und narzißtischer Wut, wenn das idealisierte Objekt die Erwartungen und unbefriedigten Wünsche des narzißtischen Individuums nicht erfüllt. Ähnlich haben die Massen die Psychiatrie zu einem öffentlichen Sündenbock gemacht, der zunächst rituell überidealisiert worden war, um dann entwertet zu werden, sobald seine schmutzigen Füße sichtbar wurden. Der Psychiater bot sich als eine solche Sündenbock-Figur an - weil leicht eine verzerrende Übertragung vorgenommen werden kann: der Psychiater als idealisierte Vaterfigur, die Entschädigung leisten kann für alle Fehler des realen Elternteils. Die Auffassung der Psychiatrie als repressiver Kraft mag tatsächlich eine Verteidigung sein gegenüber der tieferen Befürchtung, sie sei eigentlich depressiv und werde unkontrollierbare instinktive Kräfte entfesseln" (Gabbard/Gabbard 1980: 162).

Zwar gibt es natürlich Ausnahmen - zu ihnen zählen I NEVER PROMISED YOU A ROSE GARDEN (USA 1977, Anthony Page) und ORDINARY PEOPLE (USA 1980, Robert Redford) -, doch geht der generelle Trend seit Mitte der sechziger Jahre dahin, in Form von Geschichten zu behaupten, die Psychotherapie funktioniere nicht. Ein interessanter Film über die Rolle des Psychiater-Therapeuten im Leben der gehobenen amerikanischen Mittelschicht ist THE PRISONER OF SECOND AVENUE (USA 1974, Melvin Frank). Der Protagonist Mel (Jack Lemmon) ist ein arbeitslos gewordener höherer Angestellter, der infolge der Arbeitslosigkeit in eine schwere Persönlichkeitskrise gerät. Er hat nichts zu tun und kann seine Freizeit nicht sinnvoll füllen; er

hat beständig das Gefühl, belächelt und bemitleidet zu werden; als seine Frau Edna (Anne Bancroft) wieder arbeiten geht, um den Lebensstandard der Familie einigermaßen zu sichern, stellen sich schwere Störungen seines Rollenverständnisses ein: Nicht nur kann Mel sich mit seinem Dasein als "Hausmann" nicht anfreunden, er geht sogar so weit, Edna der Untreue zu verdächtigen, weil er die ökonomischen Gründe ihrer Berufsausübung nicht akzeptieren kann, denn sonst müßte er sich selbst als "Versager" begreifen. In diesem Kontext spielt auch sein Psychiater (Ivor Francis) eine Rolle. Denn jetzt, als sich die Krise eingestellt hat, wird klar, daß die Analyse nur eine unnütze Zeitverschwendung ist. Dies geht bis zum offenen Zynismus: Als Edna den immer nervöser werdenden Mel dazu, auffordert, doch wieder zum Psychiater zu gehen, antwortet er, es habe ihn schon sechs Jahre seines Lebens und 23.000 Dollar gekostet - mit anderen Worten: Die Analyse ist zeit- und kostenaufwendig und obendrein ineffektiv; gleichwohl gehört sie scheinbar zu den Pflichten eines Mitglieds der gehobenen Mittelschicht. (Ein Indiz für die Abwehrhaltung des Durchschnittsamerikaners gegenüber dem Therapeuten ist ein Witz, der den Psychiater als komisch-abseitige Figur kennzeichnet, die stets der Gefahr neurotischer Abweichung ausgesetzt ist: Siebzehn Psychiater seien in einem Lift steckengeblieben, zwölf von ihnen hätten danach wegen Hysterie in Behandlung genommen werden müssen.) Schließlich sei noch auf eine Szene aus der Therapie verwiesen: Man sieht in einer Halbnahaufnahme Mels Kopf, der auf einer Couch liegt (in solchen Bildern wäre es eigentlich angemessener, von "der" Couch zu sprechen). Er erzählt gerade einen Traum. Doch mitten in seiner Erzählung rappelt ein Wecker, und eine Stimme sagt aus dem Off: "Genug für heute, Ihre Zeit ist um." Auch diese Szene enthält genügend Indizien dafür, daß die Analyse eine ungeliebte Pflichtveranstaltung ist, die letztlich nicht zur Behandlung oder Heilung akuter Probleme taugt. Ganz im Gegenteil (und dies ist eine der zentralen Aussagen des Films): Die wirklichen Probleme des Alltags und die damit verbundenen psychischen Störungen kann die Analyse nicht lösen oder beseitigen. Nur wenn der Betroffene sich selbst hilft, zu sich selbst findet und in seinem engen sozialen Umfeld, vor allem der Familie, Unterstützung erhält, ist eine Therapie möglich. Zu dieser ist aber der Psychiater nicht nötig. Damit ist die Aufhebung der Psychoanalyse als eines erklärenden und helfenden Instruments vollendet: Zwar ist die Analyse ein fester Bestandteil

des Alltagslebens der gehobenen Klassen geworden, doch ist sie zum rituellen Vollzug abgesunken. Auf das wirkliche Leben und die wirklichen Probleme der Menschen hat sie keinen Einfluß mehr.

Auch in DIE ALPTRAUMFRAU (BRD 1980, Lothar Lambert) findet sich die Karikatur eines Psychiaters: Bei ihrer Ärztin (Dorothea Moritz) bricht Beate M. (Ulrike S.), die Protagonistin, zusammen, sie weint und zittert. Tabletten helfen ihr nicht mehr. Die Ärztin überweist sie an einen befreundeten Psychiater (Uwe Sänge). Der kann seine neue Patientin nicht leiden, nennt sie eine zwangneurotische Ziege und sucht selbst Rat und Trost bei der Ärztin. Nach vielen guten Ratschlägen gibt ihm diese die Brust - weil der Psychiater selbst krank ist. Daß er ausgerechnet einen Mutterkomplex zur Schau stellt (er fällt zurück in die Kindersprache, was auch von der Ärztin aufgenommen wird), ist insofern wichtig, als das Bild des Psychiaters früher gerade auch Eigenschaften und Funktionen umfaßte, die gemeinhin einer "mütterlichen" Beziehung zugeschrieben werden - Vertrauen, Wärme, rückhaltlose Loyalität, Intimität etc. Der gestörte Psychiater kann natürlich eines nicht mehr: helfen. In den Worten der Beate M.: "Sie stecken ja selber bis obenhin voll mit Problemen und wollen andere heilen! Kann mir nur alleine helfen, niemand kann einem helfen."

Hier schließt sich ein Kreis: Der Psychiater fällt zurück in die Rolle des Patienten. Damit ist zugleich das absolute Gegenbild des Typs von Psychiater gezeichnet, wie er am Ende von PSYCHO auftritt.

Anmerkungen

[24] Kaum ein anderer Bereich des Feldes weist so heterogene und widersprüchliche Konzeptualisierungen auf wie gerade das Erscheinungsbild des Psychiaters im Film. Die wenigen Untersuchungen, die bislang dazu vorliegen, verfolgen ganz unterschiedliche methodische Ansätze. Während Gabbard/Gabbard (1980) von einem vereinfachenden "Aufstieg und Fall"-Modell ausgehen und dann beschreiben, wie in den vierziger Jahren der psychiatrische Beruf in den Film hineingewandert ist, etabliert und aufgewertet wurde, schließlich wieder absank, wobei jeweils das "öffentliche Ansehen der Psychiatrie" ausschlaggebender Faktor gewesen sein soll, schlägt Rabkin (1979) eine Typologie von Funktionalisierungen des Psychiaters bzw. der Psychiaterrolle vor: "(1) the psychiatrist as investigator or participant in the expression of antisocial drives - the id psychiatrist, sculpted out of the culture's belief in the sinister nature of anyone who toys with the dark side of the soul; (2) the psychiatrist as a modify-

ing force towards these drives, attempting to shape them into adaptive forms <...>; and (3) the psychiatrist as a moral force, whose goal is the Inhibition of drive satisfaction" (1979: 89). Dagegen wird hier von einer Differenzierung der Konzepte aufgrund der Art der Patientenbeziehung und einer von daher erfolgenden Perspektivierung ausgegangen; diese Dimensionierung erscheint angesichts der Wanderung des Psychiaters vom "Mitspieler" zur "Autorität" zum "Gegner" (usw.) angebracht zu sein.

[25] In der Zeitschrift *Moving Picture World* (Ausg. v. 20.6.1914) ist ein französischer Film erwähnt, in dem sich einer der ersten Psychiater findet (THE LUNATICS, OR DR. GOUDRON'S SYSTEM); eine Beschreibung findet sich bei Schneider (1977: 61). Untersuchungen zur Frühgeschichte der Darstellung der Anstalt im Film sind uns darüber hinaus nicht bekannt geworden.

Auch die Erforschung der frühen Ausprägungen des Psychiaterbildes stehen noch am Anfang; immerhin erwähnt Rabkin (1979: 74) Filme von 1903 als erste Belege für das Auftreten von Film-Psychiatern. Vgl. dazu d.w. Rabkin (1967); Schneider (1977: 614-617). Diese frühen Belege sind aber sicherlich als eine Kritik an der historischen Gliederung von Gabbard/Gabbard (1980) aufzufassen, die das Auftreten des Psychiaters im Film praktisch erst in den vierziger Jahren ansetzen.

[26] Leslie Rabkin hat 1979 das Erscheinungsbild des Psychiaters im Film auf diesem theoretischen Hintergrund analysiert. Auch seiner Analyse folgend spiegeln die jeweiligen Psychiaterrollen gesellschaftliche Verhältnisse und abstrakte Erwartungen an die Wissenschaft. Rabkin schreibt zusammenfassend: "The film portrayals of the psychiatrist have both echoed and anticipated popular Images of the role allotted to him. Examination of the plots of the films in which psychiatrists are enmeshed suggests that American culture has been and still is obsessed with conflicts concerning guilt and shame, aggression and sexuality, dependency and autonomy. The belief in the mental practitioner's ability to cope with these issues waxes and wanes" (1979: 89). Das Bild des Psychiaters steht "in accord with cultural fantasies, wishes, and beliefs about our [der Psychiater] abilities" (ebd.). - Diese Überlegungen legen scheinbar eine "historische Typologie des Psychiaters" nahe. Dem ist aber entgegenzuhalten, dass das Gefüge von Faktoren, die die Veränderungen des Images des Psychiaters und der Psychiatrie bzw. der Psychoanalyse bewirken soll, wohl wesentlich komplexer oder komplizierter ist als gemeinhin angenommen wird. Zum anderen werden - einer textsemantischen These folgend - jeweilige Typen des Therapeuten in verschiedenen Kontexten verschieden ausgeprägt; jeweilige Geschichten können Psychiater Typen involvieren, die mit dem "öffentlichen Ansehen" der Psychoanalyse nichts zu tun haben. Bereits 1907 faßte Franklin Fearing die bis dahin im Film aufgetretenen Psychiaterrollen zusammen: "We have had the fatherly all-wise Psychiatrist (so wise!), the insane Psychiatrist, the seductive-female Psychiatrist, and the whimsical-philosophical Psychiatrist" (1947: 118). Darunter finden sich einige Typen, die der Quasi-Chronologie der historischen Beschreibung in Gabbard/Gabbard (1980) zufolge erst wesentlich später auftreten sollten.

Es muß natürlich eingeräumt werden, dass nicht alle Typen des Psychiaters von Beginn an im Film realisiert worden sind; natürlich gibt es eine Veränderung, die sicherlich auch mit der Lage der Institution "Psychiatrie/Psychologie/Psychoanalyse" in der Gesellschaft zusammenhängen - es muß aber immer mit Filmen gerechnet werden, die abweichende Muster benutzen. Ein zweiter- Gesichtspunkt der Kritik an einer einsträngigen Geschichte des Film-Psychiaters als eine Geschichte der "Psychiatertypen" basiert auf einer generellen Kritik an dem Verfahren, "Stereotype" als Listen jeweiliger "Typen" darzustellen (zu einer derartigen Liste von Negerstereotypen vgl. z.B. Maynard 1974! vi). Diese Listen abstrahieren von den Geschichten, in denen der jeweilige "Typus" realisiert wird; die Geschichten variieren historisch sehr stark, während der Typus - scheinbar - immer gleich bleibt. Der Mörder-Psychiater aus DRESSED TO KILL hat bereits 1941 in THE MAD DOCTOR einen Vorläufer - der Geschichte eines Wiener Psychiaters, dessen Hobby es ist, Frauen zu heiraten und dann zu töten. Von "Vorläufer" kann man allerdings nur dann reden, wenn man von der Erwartung der Psychiatertypen ausgeht; die beiden Geschichten ähneln sich kaum, weil in ihnen ganz andere Konzeptionen ausgefaltet werden, die mit der "primitiven" Charakterisierung des Psychiaters durch die Tatsache, dass er "Mörder" ist, nichts zu tun haben. Gerade darauf kommt es aber an.

[27] Diese rituelle Situation kann in so starkem Maße als "bekannt" vorausgesetzt werden, als ein so fest etabliertes Gefüge von Appräsentationen, dass sogar reduzierteste Versionen möglich und nachweisbar sind: Nah, ein Gesicht auf einer Couch; eine Frage, die Antwort... Selbst in diesen Redukt-Versionen ist der (eingeweihte!) Zuschauer

in der Lage, den Handlungsraum als einen Horizont dessen, was er sieht, zu entwerfen.

Literatur

Fearing, Franklin (1947) Psychology and the films. In: Hollywood Quarterly 2,2, S. 118-121.

Gabbard, Glen O. / Gabbard, Krin (1980) From "Psycho" to "Dressed to kill": The decline and fall of the psychiatrist in the movies. In: Film/Psychology Review 4, S. 157-167.

Lo Duca, <Joseph Marie> (1970) Die Erotik im Film. 1. München/Wien/Basel: Desch.

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

Peters, Uwe Henrik / Peters, Johanne (1974) Irre und Psychiater. Struktur- und Soziologie des Irren- und Psychiaterwitzes. München: Kindler (Geist und Psyche. 2132.).

Rabkin, Leslie Y. (1967) The movies' first psychiatrist. In: American Journal of Psychiatry 124, S. 545-547.

— (1979) The celluloid couch: Psychiatrists in American films. In: Psychocultural Review 3, S. 73-90.

Schneider, Irving (1977) Images of mind: Psychiatry in the commercial film. In: American Journal of Psychiatry 134, S. 613-620.