

**Hans J. Wulff**

## **Psychiatrie im Film**

### **8. Resümee: Metaphern, Normalitäten, Realitäten**

Die folgenden Überlegungen erschienen zuerst als Einleitung zu dem Buch *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturellen Lerngeschichte"* (Münster: MAK S Publikationen 1985, 219 S. [= Studien zur Populärkultur. 2.]. Eine zweite, durchges. Aufl. erschien unter dem Titel *Psychiatrie im Film* (Münster: MakS Publikationen 1985, S. 167-197 [= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.]).  
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-4-8>.

Die Geistigbehinderten oder Von den Stärken des Dokumentarismus

Die unspektakuläre Traurigkeit des Normalfalls

Resümee I: Von Metaphern und Modellen

Resümee II: Von Utopien und Problemen der Kritik

#### **DIE GEISTIGBEHINDERTEN oder VON DEN STÄRKEN DES DOKUMENTARIS- MUS**

ALBERT - WARUM? (BRD 1977, Josef Rödl) wurde in dem Dorf gezeigt, in dem er gedreht wurde und aus dem nicht nur der geistig behinderte Fritz Binner, der der Protagonist des Films war, sondern auch der Regisseur stammte. Josef Rödl zu dieser Vorführung: "Es war eigentlich keine normale Vorführung. Es waren sehr viele Kinder da, die mit der Problematik (...) noch nichts anfangen können, die alles lustig fanden und von Anfang an immer lachen mußten, wenn Albert nur eine Bewegung gemacht hat (...). Aber dann haben sich auch die Erwachsenen anstecken lassen. Und ich fand das am Anfang recht nett, da ist was los, was mir erst gefiel. Ich bin dann aber gegen Ende ziemlich aggressiv geworden, weil ich gemerkt hab, hier setzt sich etwas fort, was im realen Leben schon passiert ist. Sie haben im realen Leben über Albert gelacht, und jetzt auf der Leinwand setzt sich dieses fort" (Rödl 1979: 8). Bei den Dreharbeiten zu dem Film fiel ein innerer Widerspruch auf: Die Produktion des Films, in der der geistig behinderte Fritz Binner (im Film "Albert") in die Arbeit eines ganzen Dorfes integriert war, schien das praktische Gegenbild zu dem zu sein, was der Film schildert: eine Geschichte von Intoleranz und Ablehnung. Dieses Spannungsverhältnis - neben anderem - machte den Film so eindrucksvoll, doch schien es keine Konsequenzen für die Beteiligten zu haben: Der Behinderte bleibt weiterhin das Objekt dörflichen Amusements.

ALBERT - WARUM? ist ein semidokumentarischer Film, ein Dokumentarspielfilm. Fritz Binner spielt sich selbst, das Dorf ist echt, die Dorfbewohner spielen sich selbst. Nur die Geschichte ist erfunden, wenige reale Erfahrungen mit einbeziehend. Es ist die Geschichte des riesenwüchsigen "Dorfdeppen" Albert, der nach einem Aufenthalt in der Nervenheilanstalt in sein Dorf zurückkehrt. Er ist als "wunderlich" abgestempelt, und niemand traut ihm zu, daß er sich in den dörflichen Alltag integrieren kann. Der Vater Alberts (Michael Eichenseer) hat in der Zeit von Alberts Abwesenheit den Hof an seinen Neffen (Georg Schiessl) weitergegeben. Albert soll sich, seiner "Unvollkommenheit" gemäß, unterordnen und als geduldeter Außenseiter arbeiten und leben. Die Sozialstruktur, die hier aufscheint, sichert Albert immerhin eine minimale Fürsorge, er hat ein Dach über dem Kopf, er bekommt zu essen, er darf mitarbeiten. Für "verantwortlich" hält ihn aber keiner. Dies ist der Ansatzpunkt des Films; er entwickelt seine Geschichte ganz aus der Reibung des Selbstverständnisses Alberts und derer, die ihm dies absprechen, also: der fremden Perspektiven, die ihn als unfähig festschreiben zu arbeiten, soziale Bindungen einzugehen, Zukunftsperspektiven zu haben usw. Er gilt unter dem etikettierenden Blick der dörflichen Öffentlichkeit als eine besondere Art von Monster, von "Freak", von absonderlichem Außenseiter. Natürlich ist dies eine "interpretative Falle", die von vornherein Urteile über jede mögliche Verhaltensweise Alberts enthält; seine Versuche zu beweisen, daß er zumindest "normal" arbeiten kann und einen eigenen Willen, Wünsche und Träume hat, werden von Verwandten und Dorfbewohnern als Ausbruch seiner Absonderlichkeit gewertet. Für die Jugendlichen, zu denen Albert sich hingezogen fühlt, ist er nur ein Objekt, an dem sie ihren Spaß haben können und an dem sie ihre Aggressionen abreagieren. Auch die zaghaften Versuche Alberts, sich die Zuwendung und Zärtlichkeit von Frauen zu sichern, enden immer wieder in Ablehnung und Isolation. Schließlich

bleibt Albert kaum ein anderer Ausweg, als gegen die ihm vom Dorf aufgezwungene Einsamkeit dadurch zu protestieren, daß er das tut, was man von ihm erwartet - hilflose Protestaktionen, die ihn noch weiter in die Außenseiterposition hineinziehen. Gegen die Bevormundung durch seinen Vetter wehrt er sich, indem er mit ausgefahrenem Pflug "spazieren" fährt und einen Ackerweg zerstört; eigentlich mehr zufällig setzt er eine kleine Hütte in Brand (er ist betrunken). Seine letzte Widerstandshandlung ist ein resignierter Appell: Er läutet die Kirchenglocke und erhängt sich am Glockenseil.

Ohne soziale Geborgenheit, einsam, verletzlich und wehrlos, leistet Albert - zunächst noch naiv-listig, dann immer grausamer - einen unformulierten Widerstand, der zwangsläufig im Klischee des "gemeingefährlichen Idioten" schon wieder eingefangen ist. Hinter der Abwehr, mit der Familie und Dorf Albert begegnen, lauert die Angst der "Normalen" vor Andersartigkeit, Irrenhaus und Gefährdung der eigenen Sicherheit. Unbeholfene Gutmütigkeit und selbstzufriedenes Mitleid der Dorfbewohner "ihrem Behinderten" gegenüber erweisen sich schnell als aufgesetzte Masken, Abwehr und Aggression sitzen tiefer. Darum nützte es im Grunde wenig, wenn Albert sich änderte. Gleichzeitig müßten sich auch die anderen in ihrer Bereitschaft ändern, auf Albert einzugehen und ihn als gleichberechtigten Dorfbewohner zu akzeptieren. Josef Rödl zu seiner Hauptfigur: "Die Alternative, aus der Situation unserer Dorfgeschichte sein Leben anders zu führen, würde für Albert bedeuten, daß er stark sein müßte, und das ist eine Voraussetzung, die auch bei Albert nicht vorhanden war. Würde es Leute geben, die Verständnis für seine Situation hätten, könnte man sie sicherlich verbessern. Das aber setzt ein bestimmtes politisches Bewußtsein voraus. Die Darstellung vom Wesen und Funktionieren dieser dörflichen Gemeinschaft - das ist der politische Gehalt dieses Films. Albert ist so eine politische Figur" (Rödl 1980: 19).

Die besonderen Bedingungen, unter denen ALBERT - WARUM? entstand, sind die intimen Kenntnisse, die der Filmemacher und sein Team von der Lebenswelt hatten: "Alle Mitglieder unseres kleinen Teams stammen aus dieser Gemeinschaft. Wir waren keine Fremdkörper, sondern ein Teil dieser Gemeinschaft, der sich zwar ganz anders entwickelt hat, aber immer noch von dieser Gemeinschaft als ein Teil begriffen wurde, was etwas ganz Wesentliches für unsere Arbeitsweise war. Wir funktionierten nur als

eine Art Konzentrationsmoment, als ein Team, das etwas in Bewegung setzt, wo die anderen dazugezogen werden und sich dieses Konzentrationsmoment erweitert, größere Kreise zieht und allmählich dieses ganze Dorf mit einbezogen wird und eben auch Albert als Teil dieser Gemeinschaft einbezogen ist, wobei sich die Arbeitsweise sehr auf ihn konzentrieren mußte, weil er aus seiner besonderen Situation heraus bei sich nicht so die Kraft hatte wie jemand anderes, so lange Zeit konsequent zu arbeiten; andererseits brachte er eine Begeisterung, einen Arbeitseifer und auch eine Kraft in die Arbeit mit hinein, die man im Film feststellen kann. Er entfaltete eine schauspielerische Leistung, die ihm niemand zugetraut hat, auch ich anfangs nicht in dem Maße" (ebd). Die Geschichte, die der Film erzählt, liegt mit der Sozialstruktur der Produktion des Films scheinbar in offenem Konflikt. Die Parteinahme des Films für den Behinderten ist offensichtlich. Sogar im Dorf wurde diskutiert, ob Rödl den Darsteller des Albert, Fritz Binner, nur benutze und ob es möglich sei, einen Film für ihn zu machen, einen Film, um Verständnis für seine Lage zu wecken. Daß all dies in den alltagspraktischen Einstellungen der Dorfbewohner wenig bewirkte, wurde schon erwähnt. Dennoch klagt der Film nicht an, er schildert auch die Ausschließenden und Abwehrenden als gefangen in einem Gefüge von Meinungen und Einstellungen, das ihre Lebenswelt ausmacht. Die Widersprüche in Rödl's Aussagen zu seinem Film (zum einen akzentuiert er die Utopie der Integration Alberts während der Dreharbeiten, zum anderen beschreibt er, daß dies für die Dörfler keine weiteren Konsequenzen gehabt hat) resultieren vielleicht aus seinem Engagement für die Person Alberts - was genau den Blick für die Funktionen der Ausgrenzung in der dörflichen Lebenswelt trübt.

Parteilichkeit und Freundlichkeit zeichnet auch die beiden amerikanischen Filme LARRY (USA 1974, William A. Graham) und BEST BOY (USA 1980, Ira Wohl) aus. Letzterer ist ein Dokumentarfilm über den Cousin des Filmemachers - die familiäre Bindung bildet sicherlich eine Voraussetzung dafür, daß Wohl starkes Engagement in den Film hineingetragen hat. LARRY ist dagegen ein Spielfilm mit Schauspielern, geht aber auf einen authentischen Fall zurück; die verwendeten Stilmittel verweisen auf dokumentarische Verfahren, der Film ist nüchtern wie ein klinischer Report. Kommentare der Pflegerin, die eine wesentliche Rolle spielen, und - in die Handlung einbezogene - Fernsehaufzeichnungen

gen des Heimpersonals über Tests und Gespräche mit dem Patienten unterstreichen den dokumentarischen Anspruch des Films. Die Montage ist sparsam verwendet, die Erzählführung straff.

Frederic Forrest spielt Larry Herman, einen jungen Mann, der seit seiner Geburt (er ist Mitte zwanzig) in einem Heim für geistig Behinderte lebt. Er gilt als kontaktunfähig, kann sich verbal nicht artikulieren und scheint über das Bewußtseinsstadium eines Säuglings nicht hinausgekommen. Bei einem Umzug des Heims fällt der hilflose, apathisch wirkende Mann der Pflegerin Nancy Hockworth (Tyne Daly) auf. Sie glaubt, an Larrys Verhalten Interesse an seiner neuen Umgebung festzustellen. Sie beschließt, ihn eingehender zu beobachten. Mit der Zeit gelingt es ihr, eine Beziehung zu Larry aufzubauen. Sie hilft ihm so lange beim Essen, bis er es alleine schafft, und bemerkt viele andere Lernfortschritte bei ihrem Schützling. Sie zieht den Arzt Dr. McCabe (Michael McGuire) hinzu, der aber skeptisch bleibt, als sie ihre Überzeugung äußert, Larry sei geistig normal, habe seine Fähigkeiten nur nie entwickeln können. Als Larry dann aber in einem Test demonstriert, daß er zwischen Wirklichkeit und Einbildung unterscheiden kann (in der Terminologie des Films: er kann "abstrahieren"), fördert auch der Arzt Nancys Therapieprogramm. Bald kann Larry seine Bewegungen richtig koordinieren, er lernt laufen und sprechen. Nach etlichen Wochen hat Larry so große Fortschritte gemacht, daß Nancy ihn auf einen Ausflug nach "draußen" mitnimmt. Staunend steht er einer fremden Welt gegenüber und wundert sich darüber, daß Leute an einer Parkuhr Zeit kaufen oder daß das Trinkgeld die Summe für den Verzehr nicht übersteigen soll. Nach diesem Ausflug glaubt Nancy nicht mehr, daß Larry ein eigenständiges Leben führen könne. Er sei zu naiv und zu wenig mißtrauisch Fremden gegenüber. Eines Tages ist Larry die Bevormundung durch Nancy leid, nach einem Streit und einer anschließenden Aussprache verläßt er das Heim für immer. Er will sein Glück auf eigene Verantwortung suchen.

LARRY ist ein Märchen über die Emanzipation eines Behinderten. Gleichwohl ist der Märchencharakter versteckt, die Oberfläche der Geschichte suggeriert einen Authentizitätsgrad, den die Erzählung selbst nicht einlösen kann. Ganz offen werden Motive des Märchens und des Comicstrip in NUNZIO (USA 1978, Paul Williams; der deutsche Titel "Nunzio der Superman" stellt die Vorlagen sogar im Titel

heraus) zur Darstellung der Situation eines Geistigbehinderten verwendet. Nunzio Sabatino (David Proval), der Protagonist, hat eine Marotte: Er läuft in seiner Freizeit als "Superman" herum. Er ist sehr langsam, kann mit Geld nicht richtig umgehen, es mangelt ihm an Durchsetzungsvermögen. Jugendliche bezeichnen ihn als "Trottel", und immer wieder muß sich sein Bruder Jamesie (James Andronica) für ihn einsetzen. Auch seine Geschichte handelt davon daß einer, dem man weder verantwortliches Handeln noch ein situationsgerechtes Verhalten zubilligt, den man in der Rolle des Kindes beläßt, sich freimacht und unter Beweis stellt, daß er mutig ist, daß er zupacken kann, daß er eben ein "Jemand" ist, auf den man zählen kann. Nunzios Geschichte hat ihren Höhepunkt in einem Zitat der Superman-Geschichten: Er rettet eine behinderte Frau und ihr Baby aus einem brennenden Haus. Sein Bruder, der ihn immer wieder entschuldigt hat, daß er nicht auf sich alleine aufpassen könne, schaut verwirrt-bewundernd zu.

NUNZIO stellt die Kindhaftigkeit des Behinderten extrem in den Vordergrund. Versunken in die Welt der Comics, wird Nunzio von allen behandelt wie ein Kind, ja sogar als Kind. Die Mutter (Morgana King) übernimmt die kindliche Verwechslung von Name und Personalpronomen ("komm, essen, daß Superman satt wird!"), die Nunzio selbst benutzt (doppeldeutig: "Superman nimmt kein Trinkgeld!"); Nunzios Argumentationen sind voll von kindlich-paradoxen Widersprüchen; er ist unschuldig und naiv, die Mutterbindung ist sehr intensiv (wenn man ihm droht, die Mutter werde krank, nimmt "Superman" sogar wieder Trinkgelder an, wodurch er unter Beweis stellt, daß er doch "vernünftig" handeln kann).

Die Mutter spielt auch in BEST BOY die Schlüsselrolle. Sie ist es, die ihren geistig behinderten Sohn in Abhängigkeit hält, sie muß ihn schließlich freigeben, daß er frei werden kann. Die Geschichte in Kürze: Ira Wohls Cousin Philip war geistig behindert, seine intellektuellen Fähigkeiten entsprachen denen eines Fünfjährigen. Über fünfzig Jahre alt, lebte er immer noch bei seinen Eltern, behütet, vor der Außenwelt abgeschirmt, abhängig. Im Bewußtsein, daß sie sterben würden und Philip dann allein sein würde, stimmten die Eltern zu, daß Philip auf eine Schule für Geistigbehinderte kam. Auch Ira kümmerte sich intensiv um seinen Cousin; er nahm ihn mit in den Zoo und zu einer "Anatevka"-Vorführung (Singen war eine von Philips Lieblingsbeschäftigungen). In der Schule gefiel es Philip sehr gut, er wurde selbst-

ständiger, konnte sich bald im Verkehr orientieren, und er lernte den Umgang mit Geld. Zwei Jahre nach seinem Schuleintritt fuhr Philip sogar ins Feriencamp - das erste Mal, daß er freiwillig für längere Zeit von zu Hause wegging. Der Vater starb. - Nach drei Jahren bot man Philip (und seiner Mutter) an, in ein "Haus" in der Nähe zu ziehen, eine Wohngemeinschaft von Geistigbehinderten und einigen Betreuern. Philip wollte dorthin ziehen, die Mutter stimmte (in einem Akt der Selbstaufgabe und der Qual) zu, sie würde jetzt ganz alleine sein. Ein halbes Jahr später starb auch sie.

Auch dies ist scheinbar die Geschichte einer (späten) Sozialisation und Emanzipation eines Behinderten. Bei genauerem Hinsehen durchleidet aber die Mutter die Stationen der Befreiung des Sohnes. Sie war es, die mit tyrannischer Fürsorge und terrorisierender Liebe den Sohn im Bann hielt und ihm seine Rolle zudiktierte. Dies wird nie explizit, es ist aber immer in alltäglichen Situationen enthalten. Mittelbar bestätigt die Mutter die Rolle des abhängigen Sohnes: Abwaschen; Philip steht in der Kochnische und spült, die Mutter sitzt in einem Sessel und spricht mit Ira, der hinter der Kamera steht; dann versucht sie, Philip anzusprechen, ein Gespräch mit ihm anzufangen; Philip reagiert nicht, die Mutter wendet sich zur Kamera zurück und kommentiert, Philip sei jetzt beschäftigt, für eine Stunde mindestens, aber dann würde alles glänzen, von innen und außen, alles werde wie neu sein. Philip wird so gelobt und bestätigt. Der Vater (Philip nennt ihn Max, und in der Anrede spiegelt sich, wie verschieden die Rollen der Eltern Philip gegenüber sind) hat eine ganz andere Position. Er ist sehr still, er hält sich heraus, er setzt sich keinem Konflikt mit seiner souverän-dominierenden Frau aus. Dennoch - oder gerade deshalb - sind ihm die Abhängigkeitsverhältnisse, die Dominanz seiner Frau und die Rolle, die die Mutter für Philip spielt, bewußt. Manchmal gibt er kurze, aber treffende Kommentare ab. Als Philip zur Schule gegangen und nicht mehr täglich mit seinen Eltern zusammen ist, fordert er seine Frau auf, das Geschirr zu waschen, ihr "Hausangestellter" sei nun weg. Oder als die Eltern und das Filmteam Philip im Feriencamp besuchen und Philip ganz aus dem Häuschen ist, merkt er lakonisch an, "sie" (mit einem Seitenblick auf die Mutter) mache Philip nervös.

Ira Wohl hat mehr als drei Jahre lang mit der Kamera den Weg Philips verfolgt. An keiner Stelle versucht er, die Anwesenheit der Kamera zu tarnen;

auch ist offensichtlich, daß den "Mitspielern" die Anwesenheit des Teams bewußt ist. Insbesondere für Philip ist die Kamera ein Gegenstand intensiver Aufmerksamkeit, er starrt ungeniert hinein, und als man ihm versichert, die Kamera mache Bilder, beginnt er, für die Kamera eine Show abzuziehen, er singt und tanzt und versichert sich ständig, daß die Kamera auch bei ihm ist. Der Film wird so zu einem gemeinsamen Produkt des Filmteams, von Philip und allen anderen Beteiligten - das Medium einer schmerzvollen Auseinandersetzung mit einer Situation, aus der ein Ausweg gefunden werden mußte. Keiner der Beteiligten wird diffamiert oder diskreditiert, allen gehört gleiche Sympathie. Das Sozio- und Psychogramm der Familie wird nicht exhibitionistisch vorgeführt, sondern von innen heraus entwickelt, geduldig und mit großem Wissen darüber, was wichtig ist.

Die Verfilmung kaum eines Gegenstandes wirft so viele ethische, moralische und medienpolitische Probleme auf wie die der geistigen Behinderung. Allzu nahe liegt die Gefahr, den Mythos des gefährlichen Riesen mit den Bärenkräften oder das Klischee des erwachsenen Kindes, der unschuldig-tragischen Figur und ähnliches zu evozieren. Dies ist nur natürlich, zu groß ist dazu die Kraft der konzeptuellen Modelle, sie "passen" auf so vieles. Und dann steht der Zuschauende doch wieder daneben, der Behinderte wird zu einer Kunstfigur, zu einer ästhetischen Gestalt. Hans C. Blumenberg schrieb über ALBERT - WARUM? (und holte den Film damit ganz und gar in den vorinterpretierten Rahmen zurück): "Dieser Mann heißt Fritz Binner, auch wenn man manchmal meint, den jungen Boris Karloff vor sich zu haben: ein sehr ungewöhnliches Gesicht, eher grob als schön, mit großen, abstehenden Ohren ausgestattet, voller Verwunderung über die Welt, manchmal auch nur stumpf, dann wieder neugierig, gar übermütig. Wie Karloff ist Binner ein zarter Riese, ein Mensch mit seltsam eckigen Bewegungen und staksigen Schritten, dem man rasch anmerkt, wie unheimlich ihm seine eigene Kraft ist, wie wenig dieser riesige Leib zu seinem sanften Naturell paßt" (*Die Zeit*, 3.11.1978).

Eines fällt an vielen Filmen über geistige Behinderung (wie auch LARRY oder NUNZIO) auf: Die Abweichung wird aufgehoben. Therese Zemp schrieb in einer Polemik über die Medienpolitik der Behinderung: "Behinderte sind dann fernsehwürdig, wenn sie's 'mit eisernem Willen schaffen, normal zu sein'" (Zemp 1981: 19). In besonderem Maße trifft dies auf

die Fernsehproduktionen zu; im Spiel- und Dokumentarfilmbereich ist die Darstellung Geistigbehinderter sowieso ausgesprochen selten. Für prototypisch kann ein schweizerischer Film aus der Reihe "Begegnungen" gelten, in seinem Mittelpunkt ein mongoloides Kind: "Zum Schluß des Films mußte ich gestehen, daß ich noch selten einen so witzigen, drolligen und schönen nichtbehinderten Lausbuben gesehen habe, geschweige denn einen geistig behinderten. Alles lief rund: Er spielte Streiche, wie es sich gehört für einen Knaben, die Mutter erzählt ihm Gute-Nacht-Geschichten, als hätte sie noch nie Schwierigkeiten gehabt mit der Tatsache, ein behindertes Kind zu haben, er geht zur Sonderschule und ist da sehr verspielt, das macht ihn noch sympathischer. (...) Drei Starbehinderte, dazu noch Kinder (...). Mit solchen Renommierkrüppeln will man uns an den Mann/die Frau bringen, obwohl doch alles gar nicht so einfach ist: Es holen keine 600 Amputierte eine Silbermedaille, die Apparate lösen die Kontaktschwierigkeiten noch lange nicht, und Geistigbehinderte sind und bleiben vor allem nicht einfach nur drollige, liebenswerte Geschöpfe" (ebd., 20).

## **DIE UNSPEKTAKULÄRE TRAUERIGKEIT DES NORMALFALLS**

Amsterdam, ein Kosmetiksalon, draußen scheint die Sonne. Anneke Broekman (Monique van de Ven), eine der Angestellten, verabschiedet sich von ihren Freundinnen und Kolleginnen. Sie wird ein Kind bekommen und dann ihren Beruf aufgeben. Fröhlichkeit, Gekicher, Belangloses - was man sich eben in solchen Situationen mitteilt. Mit dokumentarischer Treue zeichnet die Kamera dies auf, das Nebensächliche, Undramatische, scheinbar nicht Wichtige. Wie sehr es in den Vordergrund gerückt und eine Hauptrolle spielen wird, wird sich erst später erweisen.

Szenenwechsel. In der Klinik, Anneke hat nach einer komplizierten Geburt ihr Kind zur Welt gebracht. Leo (Pieter Groenier), ihr Ehemann, kommt zu Besuch. Erste Irritationen: Daß für Anneke das Baby das wichtigste ist, daß das Kind für sie den Mittelpunkt der Situation bildet, übersieht er. Er ist voll von eigenen Themen, Plänen, Entwürfen. Er hat sich umgetan, sie werden nach Almere ziehen, in eine der neuen Städte auf dem trockengelegten IJsselmeer. Er

hat Glück gehabt und gleich Arbeit gefunden (er ist Land- und Forstarbeiter). Sie werden in ein neues Haus ziehen, die Pläne hat er dabei. Anneke ist angesichts seiner Aktivität überrascht und verwirrt, für Momente scheint das Baby auch für sie in den Hintergrund zu rücken. Dann stellt sich aber Befremden ein, mit ihrem Gesichtsausdruck teilt sie mit, daß sie eigentlich anderes erwartet hatte. Leo übersieht die Veränderung ihres Gesichts.

Szenenwechsel. In Almere, in einem der neuen, „adretten“ Stadthäuser, die zu Dutzenden hintereinandergebaut den immer neuen Traum vom „Glück im Eigenheim“ zu erfüllen scheinen. Anneke hat ihren Beruf aufgegeben, sie ist nur noch Hausfrau und Mutter. Das gefällt ihr gut, zunächst jedenfalls. Sie gerät aber in Probleme, denn immer mehr verwirrende und unerwartete Veränderungen ihrer Persönlichkeit greifen in ihren Alltag ein. Zunächst scheint sich Langeweile auszubreiten, sie putzt vielleicht etwas zu viel. Den ganzen Tag allein zu sein, ist nicht ausreichend für sie, lastet sie nicht aus, kann sie auf die Dauer nicht befriedigen. Und wenn Leo abends nach Hause kommt, erschöpft und müde, und nur noch fernsehen, aber sich nicht intensiv mit ihr beschäftigen will, ist sie unzufrieden. Das Kind ist ganz ihre Aufgabe. Wenn es nachts schreit, muß sie aufstehen, Leo bleibt liegen, er hat schließlich am nächsten Tag eine schwere Arbeit vor sich.

Auch diese Szenen sind Bruchstücke der profanen Vollzüge und Verhältnisse, in denen sich das Alltägliche abspielt und die den Alltag ausmachen. Es sind keine Sensationen, die hier geschehen, sondern banale Auseinandersetzungen um Zuständigkeiten, um die Teilung der Arbeit, um die Rechte und Pflichten der Beteiligten. Über den Alltag kann man nicht erzählen, er ist langweilig, er gibt nichts her, was eine gute Geschichte ausmachen könnte. Erzählbar ist nur der Gegenalltag - Feste, Katastrophen, Glück, Trauer usw. Der Alltag selbst wird erst dann zum erzählbaren Gegenstand, wenn er mit denen, die er regiert, nicht mehr übereinstimmt.

Zurück zu Anneke und Leo. Es geschieht das Unerwartete: In einer Nacht, irgendwann, ohne besonderen Anlaß, bekommt Anneke einen schweren Erstickenfalls. Der Arzt kommt sofort, er untersucht sie, organisch ist sie gesund. Er beruhigt die Kranke, sie sei wohl ein wenig überlastet, die Umstellung (neue Stadt, das Kind)... Er schreibt ihr Medikamente auf, diese werden sie beruhigen. Ein paar Tage

später sucht Anneke ihn in der Praxis auf, sie versucht, mit ihm zu sprechen, er blockt aber ab und verschreibt ihr von neuem Pillen. Die Medikamentenlaufbahn steht offen: Die Tranquilizer nehmen Anneke zwar die Angst, das Gefühl der Beklemmung verläßt sie eine Zeit; aber sie wird dabei auch lethargisch, müde und depressiv. Sie verliert langsam ihr Selbstbewußtsein, und sie verdächtigt sich, eine schlechte Mutter zu sein und als Ehefrau zu versagen. Ihr Musterhaushalt gerät etwas durcheinander, sie räumt manchmal tagelang nicht mehr auf, sie hat nicht die Kraft und die Entscheidungsfreude, das in die Hand zu nehmen. Andererseits verteidigt sie ihre Zuständigkeit für das Kind mit Händen und Füßen: Mit allen Mitteln hält sie Leo davon zurück, zu viele Dinge mit dem Baby zusammen zu machen; selbst die Zeit, die er abends am Bett des Kleinen verbringen darf, wird „kontingentiert“. Einer Katastrophe gleich kommt ein äußerlich banales Geschehnis im Supermarkt: Anneke ist mit dem Fahrrad zum Einkaufen gefahren, in den Supermarkt, sonst gibt es kaum Läden in der Stadt, die sie besucht. Aus reinem Zufall trifft sie Martha (Linda van Dyck), eine der Kundinnen, die sie in der Zeit, als sie noch im Salon arbeitete, bedient hatte. Ein kurzes Gespräch, die beiden Frauen werden sich wiedersehen, Anneke wird Martha zu Hause maniküren. Als dann das Gespräch auf anderes geht, wie man lebt, was man tut (das belanglose Alltagsgespräch wieder), fällt es Anneke wie Schuppen von den Augen: Sie hat das Baby allein zu Hause gelassen! Als habe sie ein schweres Vergehen entdeckt und sei das Kind in höchster Gefahr, gerät sie in Panik, hektisch und mit fliegenden Fingern bezahlt sie an der Kasse und hetzt nach Hause. Es folgt eines der Bilder, die die neue holländische Stadt (ob ihrer humanen und freundlichen Wohnverhältnisse sonst allenthalben gelobt) in einer noch nie gesehenen Art zeigen: Anneke, auf dem Fahrrad, stemmt sich mit aller Kraft gegen den Wind. Sie fährt auf einen riesigen Neubaukomplex zu, der symmetrisch das ganze Bild einnimmt und bedrohlich, wie eine Krake, über dem Horizont lauert.

Später, eine andere Situation: Anneke ist mit dem Kleinen in einem der Kinderhorte, in dem sich Frauen mit kleinen Kindern treffen. Einige Frauen unterhalten sich, dominiert ist die Geräuschkulisse vom Geschrei der Kinder. Anneke hat Tabletten genommen, ihr Blick ist trübe; sie bekommt Platzangst. Die Situation kippt um, sie wird zum realen Alptraum. Nur die Flucht kann Entlastung bringen; dazu die ir-

ritierten und neugierigen Augen der anderen Frauen, die nicht verstehen, was geschieht. - Ein anderes Bild: die Stadthäuser, von oben, alles ist Stein und Symmetrie, kein Grün, kein Mensch ist zu sehen, die massenhaft vervielfältigten Eigenheime. Die architektonische Geometrie regiert das Bild. - Wieder eine andere Situation, der Rhythmus der Alltagskatastrophen beschleunigt sich: Leo ist bei seinem Chef eingeladen, Anneke hat Angst. Sie steigert sich so in das Gefühl der Bedrohung hinein, daß sie erneut einen Erstickungsanfall bekommt, die beiden müssen umkehren, Leo ist gekränkt und verärgert.

Die Rede ist von ADEMLOOS (Niederlande 1982, Mady Saks), einem der außerordentlichsten Filme über eine psychische Krankheit überhaupt. Obschon nach mehrjähriger Vorbereitung als Spielfilm konzipiert, kommen dennoch vor allem dokumentarische Verfahren zur Anwendung. Der Spielort ist - soziologisch und architektonisch - eine reale Stadt. In den Vordergrund geraten jene alltäglichen Dinge, die in der Geschichte der Depression Annekes eine neue, andere, bedrohliche Dimension erhalten. Es ist deutlich, daß bestimmte - architektonische und soziologische - Bedingungen die Voraussetzungen für Annekes Krankheit sind. Antworten, Auswege und Alternativen thematisiert der Film nicht, er zeigt auf. Seine Stärke ist die genaue Beobachtung, die Detailkenntnis, die nur aus der Sicht „von innen“ entstehen kann. Dennoch liegen die neuralgischen Punkte eines Lebens, wie Anneke und Leo es führen, offen: Anneke müßte wieder arbeiten, dann könnte sie die Einsamkeit der „grünen Witwe“ überwinden; aber das geht nicht, es gibt keine Kinderhorte, keine gemeinsamen Initiativen, keine politische Vertretung; auch Leo müßte sich ändern, die Arbeits- und Lebensteilung zwischen den beiden müßte aufhören. So aber entsteht in der Einfriedung der Privatsphäre eine Katastrophe, die aus der beschäftigten Sinnlosigkeit der Nur-Hausfrau resultiert, die, um sich wenigstens einen Rest an Gewicht, Bedeutung und Achtung zu erhalten, das wenige, was ihr zur Verwaltung zugeteilt ist, verteidigen muß und sich damit noch einsamer macht.

Hilfe und Unterstützung können Anneke nicht oder nicht mehr erreichen. Als Martha ihr erzählt, daß sie eine Schwangerschaftspsychose mit ähnlichen Symptomen wie Anneke hinter sich hat (sie ist nach einem Selbstmordversuch in einer Klinik gewesen), ist Anneke zwar verstört und betroffen, aber sie spricht nicht. Die endgültige Katastrophe kommt scheinbar

unvorbereitet: Anneke versucht sich zu ertränken; im letzten Moment wird sie aus dem Wasser gezogen. Sie wirkt wie schlafwandelnd, wird in eine Klinik gebracht. Immer noch abwesend (vielleicht hat sie Tabletten genommen), wird sie geduscht. Danach sitzt sie auf einem Stuhl, den Blick auf nichts gerichtet, eine Hand kommt von der Seite und wischt ihr eine Haarsträhne aus dem Gesicht. Der langwierige Prozeß der Heilung beginnt.

Leo - wie auch die anderen aus ihrer Umgebung - erhebt keinen Vorwurf. Er erscheint ratlos, überrascht und betäubt von dem, was er nicht vorausgesehen hatte. Er ist plötzlich aufmerksam geworden, was er lange nicht mehr gewesen ist. Seine Besuche in der Klinik sind zugleich Versuche, wieder in Beziehung zu Anneke zu treten. Einmal erwartet Anneke ihn schon am Bahnübergang, die Schranke ist geschlossen. Leo hat das Baby mitgebracht. Anneke ist erschreckt, sie scheint sich im Gebüsch verstecken zu wollen, dann aber doch die Begegnung. Später sitzt das Paar im Park, schweigend (es wird wenig geredet in dem Film, vieles läuft nonverbal ab).

Auch der Arzt hat große Probleme, mit Anneke ein Gespräch aufzunehmen. Ganz am Ende des Films ist Anneke wieder einen Schritt auf die anderen zugegangen: Man sieht sie, Leo und den Therapeuten bei der Besichtigung einer Videoaufzeichnung einer Paartherapie von Anneke und Leo. Sie schreien sich als Vorwürfe zu, was sie am jeweils anderen gestört hatte - die Interesslosigkeit des Mannes vor dem Fernsehgerät, der Besitzanspruch der Frau auf das Kind. Anneke und Leo sehen diese Aufzeichnung mit großem Ernst, sie wirken erstaunt und gefesselt.

Die unpräzise Zuwendung zu alltäglichen Verrichtungen und Lebensbedingungen, das im Grunde undramatische Aufzeichnen dessen, was die unmerkliche Folie des Außerordentlichen, des Besonderen und Gegen-Alltäglichen ist - der eine Aspekt. Der andere: Das Einbrechen des Verstörenden in scheinbar geordnete Alltagsverhältnisse, das Brüchigwerden dessen, was für selbstverständlich galt, die unmerkliche Veränderung des Normalen. Indem Menschen in einer Umgebung, die gemeinhin für erstrebenswert und gesichert gilt, krank werden, weil sie an den verborgenen Zwängen und der heimlichen Entleerung des Lebenssinnes leiden, wird auch die Selbstverständlichkeit in Zweifel gezogen, mit der dieser Alltag Geltung beanspruchen kann. Hedemarie Strauch schrieb über ADEMLOOS, daß „der

Grad der Verzweiflung (...) nicht unbedingt von der Härte der Verhältnisse abhängig“ ist und daß der Normalfall von „unspektakulärer Traurigkeit“ sei (*Zitty* 7:5, 1983, 68). Die Lebensform, der sich ihre Mitglieder unterwerfen, erweist sich als ein leerer Kodex der Wirklichkeitsbewältigung, der zwar oberflächlich entspannt und akzeptiert ist, unter dem aber Krisen, Krankheiten und Selbstvernichtung wüten. Konfrontiert mit Menschen, die nur noch mit „gebrochenem Herzen“ an der allgemeinen (oder für allgemein gehaltenen) Normalität teilnehmen können oder wollen, erscheint die Alltagswelt als ein Instrument der Unterdrückung, der (allgemeinen) Entfremdung des Menschen von seiner Welt und der zwanghaften Unterwerfung aller unter eine unbegründete Norm.

Filme über psychische Krankheit, die das Entstehen und den Verlauf der Krankheit in den Rahmenbedingungen des Alltags der Kranken thematisieren, sind Katastrophenfilme. Die Katastrophe betrifft das normale Leben, das in seiner unbefragten Normalität so nicht weiter gelten kann, genauso wie die Stabilität seiner Teilhaber. Zumindest für die drop outs kann der Alltag nicht mehr vermitteln, was er eigentlich herstellen sollte: Zufriedenheit, Glück, Sicherheit, soziale Nähe, Identität. Die „Katastrophe besteht darin, daß ein System, das nur im besinnungslosen Weiterlaufen funktioniert, auf einmal zur Besinnung kommt“ - so Hellmuth Karasek in einer Kritik zu ORDINARY PEOPLE (USA 1980, Robert Redford) (*Spiegel* 35,8, 1981: W). Vor diesem Hintergrund ist auch Annekes Krankheit nicht nur individuelles Symptom, sondern Indiz tieferliegenderer Krisen: der Stadt, des Rollenverständnisses, der familiären Arbeitsteilung. In der Krankheit spiegelt sich ein Umbruch des Selbstverständlichen, des Nicht-hinterfragten, des für gegeben Gesetzten. Die Vorstellung einer Welt, die den Stoff bietet sowohl für das Orientieren wie für die Wunschvorstellungen, Träume und Gegenbilder, ist in Unordnung geraten, man sieht es an den Kranken. Die Darstellung der Krankheit kann so als eine direkte, unvermittelte und exemplarische Kritik an der geltenden Ideologie der Wirklichkeit aufgefaßt werden.

Ein anderer Schauplatz, Chicago, in einer der kleinen Vorstädte, wo die Mittelschicht wohnt. Die Vorgartenkultur. Der Vater ist Anwalt, die Mutter Hausfrau. Der ältere Bruder ist auf einer Bootsfahrt ertrunken, der jüngere hat daraufhin einen Selbstmordversuch unternommen. Nach dem Aufenthalt im Sa-

natorium beginnt ein verhängnisvoller Prozeß, der die ganze Familie durcheinanderwirbelt. Der Junge wird zum Auslöser einer ganzen Kette von Katastrophen, aber auch von Handlungen, die darauf gerichtet sind, die verlorene Normalität wieder zu kitten. In der Beschreibung Hellmuth Karaseks: „Aber die Anpassung funktioniert nicht. Er [der Junge, HJW] empfindet des Vaters übertrieben aufmunternde Anteilnahme als verlogenen und verlegenen Trost; er bemerkt, daß die Mutter auf kleinste Verweigerungen der routinierten Familiengewohnheiten mit Ungeduld, ja mit Zurückweisung reagiert. Als er zum Psychoanalytiker geht, der zudem noch ein Jude ist, dafür auf die erwartete Teilnahme in der Schwimmstaffel verzichtet, ist das für die Mutter wie ein schreiendes Zeichen des Mißerfolgs und Unglücks auf der weißen Fassade ihres Familienlebens. Ohne es zu wissen, lebt diese Frau das amerikanische Selbstverständnis, daß Unglück und Mißerfolg untrügliche Anzeichen für Schuld und sündhaftes Versagen seien. Mit fast verzweifelter Mühe versucht sie, die privaten Verstörungen wieder unter Kontrolle zu bringen. [...] Wenn vorgeführt wird, wie diese Frau versucht, das Leben dem Schein unterzuordnen, dann wird deutlich, daß dies eine fast stoische, lebensabweisende Praxis der Daseinsbewältigung ist - ein Prinzip, das dem Chaos trotzt, und sei es um den Preis des Lebens. Mary Tyler Moore verkörpert diese Überlebensstrategie mit eindrucksvoller Überzeugungskraft: Ebenso gerecht wie schonungslos spielt sie, wie diese Frau alle ihre Kraft darauf verwendet, die Norm nicht zu überschreiten, wie alle Impulsivität dazu dient, jede impulsive Reaktion zu verhindern, wie es zur Tugend wird, die Privatheit wie ein Laster zu zügeln“ (*Spiegel* 35,8, 1981: 194).

Schon der Titel ORDINARY PEOPLE - der Film, von dem die Rede ist - legt eine Generalisierung nahe: Das, wovon der Film handelt, betrifft eine „ganz normale Familie“; der Film zeigt Veränderungen, wie sie in „jeder“ Familie vorkommen oder vorkommen können; die Familie des Films ist ein „Prototyp“ aller bürgerlichen Familien. Die Krise, die über die Film-Familie hereinbricht, ist nicht so sehr eine individuelle Krise, sondern zeigt eine allgemeinere Veränderung der für sie geltenden Ideologie der „Normalität“ an. Die Zerbrechlichkeit der Werte, an denen das Alltägliche hängt, wird deutlich an denen, die sich ihnen verweigern (als Außenseiter, Aussteiger oder psychisch Kranke) oder sich ihnen entziehen (als psychisch Kranke, Selbstmörder, Amokläu-

fer). Die verschiedenen Arten des Entzugs oder der Flucht vor dem „Normalen“ sind, wie Spiegelbilder, Mittel, mit denen das Normale selbst in verdeutlichenden Zweifel gezogen werden kann.

Schauplatzwechsel. Dänemark, ein Bauernhof. Eine erste Annäherung öffnet den Blick auf eine scheinbare Idylle, auf eine Familie, in der das normale Leben ohne Krisen Erfüllung, Wohlstand und allseitige Zufriedenheit vermittelt. Knud hat gerade die Lizenz für einen Schweinezuchtbetrieb nach EG-Richtlinien bekommen. Zwar hat er viel Geld investieren müssen - das ihm die Banken vorgestreckt haben -, um den Hof auf die keimfreie Haltung von Schweinen umzurüsten. Doch hofft er, mit dem Zuchtbetrieb schnell so viel Gewinn zu machen, daß er bald wieder schuldenfrei sein wird, ja mehr noch, daß es möglich sein wird, die Familie dann ganz vom Landwirtschaftsbetrieb ernähren zu können. Alles läßt sich gut an, bis ihm sein Futtermittellieferant schlechtes Futter liefert. Einige Schweine gehen ein, die EG-Lizenz wird für eine Zeit wieder eingezogen, die Versicherungen streiten sich über den Schuldigen; Knud muß weitere Kredite aufnehmen, um die Durststrecke zu überwinden. Das zweite Unglück läßt nicht auf sich warten: Die Schweine infizieren sich, das bedeutet das Ende, die Banken werden den Hof versteigern. In einem Akt letzten Aufbegehrens zerschlägt Knud die Wohnung und - als wolle er ein Zeichen setzen - wirft ein totesgeschlagenes Schwein an die Hofauffahrt.

Die ökonomische Katastrophe geht an den familiären Beziehungen nicht spurlos vorüber. Immer stärkere Entfremdung hat sich zwischen Knud (Ole Ernst) und seine Frau Katrine (Karen-Lise Mynster) gestellt. Sie ist Lehrerin, und eigentlich sollte sie aufhören zu arbeiten, wenn der Hof sich finanziell so trägt, daß die Familie auf ihr Einkommen verzichten kann. Je schlimmere Rückschläge sich einstellen, desto mehr wird der Wunsch, den Hof ökonomisch selbständig zu machen, für Knud zur Zwangsvorstellung. Er wird immer schweigsamer, verschlossener und gereizter, je weiter dieses Ziel in die Ferne rückt. Je aussichtsloser die Situation wird, desto stärker steigert sich Knud in die Vorstellung hinein, den Durchbruch, die Wende doch noch zu schaffen; er muß nur noch mehr arbeiten. Er kapselt sich ein, läßt die anderen an seinem Unglück nicht teilhaben, die Distanz zwischen ihm und seiner Familie wächst. Einzig ein alter Nachbar (Ingolf David) ist sein Vertrauter, zu ihm kann er mit seinen Sorgen gehen,



ohne sich zu entblößen, sein Gesicht zu verlieren, als Versager dazustehen. Als der alte Vilhelm dann aber stirbt, ist der letzte menschliche Kontakt Knuds eingebrochen, Knud ist nun ganz allein. Seine Lage ist aussichtslos. Die familiären Beziehungen geraten mehr und mehr in den Sog der heraufziehenden Katastrophe. Die Reserviertheit geht von Knud aus, er legt den ökonomischen Zusammenbruch des Hofes als sein Verschulden aus und stellt sich unter immer rigideren Leistungszwang. Spontane Zuwendungen zu Frau und Kindern werden immer unmöglicher, die Schweine ergreifen Besitz von ihm. Halluzinationen von Leichenwagen treten hinzu.

Katrine reagiert mit Befremden und Unverständnis. Sie hat ihren Kollegenkreis, in den sie integriert ist; man feiert Feste zusammen, organisiert Spaziergänge, kommt zu Klönabenden zusammen. Knud steht dem zunehmend fremd gegenüber, er ist mißtrauisch und beginnt, seine Frau zu verdächtigen. Als schließlich das Ende naht, kann Katrine nicht sicher sein, ob Knud sie und die Kinder nicht auch beschädigen wird - sie flieht. Zwar kehrt sie am Ende zu Knud zurück, doch ist bis hier deutlich geworden, daß unter dem Druck der ökonomischen Verhältnisse auch die Privatsphäre gefährdet ist. Die Familie wird zusammenbleiben, aber die Voraussetzungen sind andere geworden.

DER ER ET YNDIGT LAND (Dänemark 1982, Morten Arnfred), der Titel des Films, zitiert eine Zeile aus der dänischen Nationalhymne („Kein schöner Land...“) und ist zugleich eine ironische Anspielung auf die eingangs schon erwähnte Vorstellung vom idyllisch abgefriedeten Leben auf dem Lande, den stereotypen Klischees von ökonomischer Unabhängigkeit, glücklichem Familienleben, Nähe zur Natur, psychosozialer Stabilität. Die Wirklichkeit, die DER ER ET YNDIGT LAND in vielen authentisch wirkenden Szenen aus dem täglichen Leben auf dem Hof, in der Familie und im Dorf vorführt, desillusioniert dieses Vorstellungsbild gründlich: Man kann die Arbeit nicht zufrieden, gelassen und fröhlich machen, sondern sie steht unter einem Druck und einem Zwang, der die ganze Person ergreift; der Bauer ist nicht sein eigener Herr, sondern in der Abhängigkeit der Banken; die Nähe zur Natur ist längst verloren, die Produktionsbedingungen sind industrieller Natur; steigende Zinsen, Schuldenlast und die Abhängigkeit von den Lieferbedingungen der Zulieferer determinieren die ökonomische Freiheit. Das Märchen vom „fröhlichen Landmann“ (das sich

wohl nur ein Städter ausdenken konnte und das es wohl nie so in der Wirklichkeit gegeben hat) ist endgültig zerstört.

Was aber in DER ER ET YNDIGT LAND auch deutlich wird, ist die Tatsache, daß der Konflikt der Vorstellungswelten auch von den Bewohnern des Landes selbst ausgetragen werden muß. Knud - als exemplarischer Vertreter seiner Zunft - ist dem, was ihm widerfährt, konzeptionell nicht gewachsen. Für ihn war es ein utopischer Traum (und die logische Konsequenz seiner ganzen Sozialisation), sich mit einer gut florierenden Landwirtschaft die Basis für ein enges und harmonisches Familienleben zu schaffen. Äußerlich hat er sich auf die neuen Verhältnisse gut eingestellt, er argumentiert und handelt wie ein Betriebswirt. Doch fehlt ihm die letzte Konsequenz, die letzte Ablösung: er ist nicht dazu in der Lage, seinen Hof als ein reines Produktionsmittel anzusehen, mit dem er Geld machen will (und nichts anderes); sein Bruder, der mit Futtermitteln handelt, ist ein Gegenbild zu Knud - er ist Manager, kühl, überlegt und distanziert. Knud dagegen hängt an seinem Hof, er liefert sich damit aus. Sein Denken kreist um Begriffe und Vorstellungen, die wie ein anachronistischer Widerspruch zu dem wirken, was um ihn herum geschieht: Er arbeitet so entfremdet wie jeder Industriearbeiter, seine Produktionsmittel beherrscht oder besitzt er schon lange nicht mehr; sein Denken aber hebt die Entfremdung auf, er sieht sich als souverän und selbstverantwortlich. Um so gravierender bricht schließlich mit dem ökonomischen Zusammenbruch die Wirklichkeit in seine Vorstellungswelt ein. Nicht der ökonomische Zusammenbruch ist die Katastrophe, sondern vielmehr die Demolierung jenes großen Traumes, in dem Glück, Geld, Freiheit und Familie illusionär zusammengeschlossen waren.

Auch ästhetisch akzentuiert der Film den Widerspruch zwischen Schein und Realität. Die Geschichte vom Zusammenbruch Knuds und vom Zusammenprall seines Denkens mit den veränderten Bedingungen einer industrialisierten Landwirtschaft ist in Cinema-Scope gefilmt. Der Film beginnt mit Bildern, die die ganze Schönheit der dänischen Landschaft einfangen. Unterlegt mit Naturlauten, dazu pastorale Musik: ein weiter Blick über die Ebene, die Wiesen, kleinen Wälder, die wenigen Gehöfte. Es ist früher Morgen, noch liegt Bodennebel in den Niederungen. Das Bild macht den Eindruck großer Ruhe und Entspanntheit, Erinnerungen an romantische „Seelenlandschaften“ kommen auf, Beschwö-

rungen der Einheit von Mensch und Natur. Immer wieder ist der Film durchsetzt mit diesen Landschaftspanoramen, die das Landleben als Leben in einem natürlichen, ungebrochenen und ästhetischen Rahmen suggerieren. Wie zwiespältig diese Zuflucht ist - so der programmatische Titel eines Buches über das Heimatgefühl (Bredow/Foltin 1981) -, zeigt erst die Geschichte, die Knud widerfährt.

Mit einer ökonomischen Katastrophe beginnt auch DER PREIS FÜR'S ÜBERLEBEN (BRD 1979, Hans Noever): Randolph (Martin West), leitender Angestellter der Elektronik-Firma IME in Jefferson City, Missouri, ein angesehener Bürger der Stadt, verheiratet, zwei Kinder, Golfspieler, findet eines morgens auf seinem Schreibtisch einen vom Computer geschriebenen Brief vor, in dem ihm die Firma - ohne Vorwarnung und ohne Begründung - kündigt. Er verläßt sein Büro, kauft im Supermarkt nebenan ein Gewehr, Munition und einige Backzutaten, die er seiner Frau mitbringen sollte, liefert die Sachen seiner Frau zu Hause ab, kehrt zum Bürogebäude der IME zurück und erschießt nacheinander seine fünf Chefs. Dann diktiert er seiner Sekretärin einen Brief, in dem er erklärt, er habe fünf Computerteile ausgeschaltet. Der Sheriff nimmt ihn in Haft.

Die Familie erfährt aus dem lokalen Fernsehprogramm von der Tat. Randolphs Frau (Marilyn Clarke) kann und will nichts begreifen, sie fällt zunehmend in geistige Umnachtung und muß schließlich in eine Anstalt interniert werden. Randolphs Sohn Tom provoziert bei einem Autorennen seinen Tod, weil er dem allzu groß werdenden Druck der Öffentlichkeit auf die Familie nicht standgehalten hat. Die Tat des Vaters beschädigt das Ansehen der Familie und stigmatisiert damit alle anderen; jeder ist für die Tat Randolphs symbolisch verantwortlich, für jeden bedeutet sie den Verlust der Integrität. Die ganze Familie gerät in den Dunstkreis der Etikettierung des Vaters, es wird so etwas wie „Sippenhaft“ vollzogen. Genauso rätselhaft und irrational wie die Tat Randolphs ist die Reaktion der kleinen Stadt auf sein Tun. Randolph ist vom „geraden Pfad“ abgewichen, er hat so extrem reagiert, daß es nicht mehr akzeptiert werden kann. Er hat gegen die stillschweigend akzeptierte „öffentliche Ordnung“ verstoßen. Dies fordert die Strafe, als wollten sich alle darin versichern, daß ein solches Tun bestraft werden müsse.

Doch wenn auf der einen Seite die einfachen Bürger der Stadt die Ordnung der Wirklichkeit in der Ab-

grenzung und Aussonderung der Familie Randolphs wiederherstellen, steht auf der anderen Seite das Gegenbild dieser gewalttätigen, aber naiven Art, den normalen Alltag wieder einzurichten. Diese andere Seite des Städtchens ist nicht offen und drückt sich nicht auf der Straße aus, sondern sie ist versteckt, geheim und basiert auf einer stillschweigenden Übereinkunft der Machthabenden. (In diesem Kontext findet im übrigen auch die Psychiatrie ihren funktionellen Ort als ein Instrument der Wahrung und der Sicherung der „öffentlichen Ordnung“.) Hinter verschlossenen Türen haben Bürgermeister und Justiz, im Einvernehmen und im gemeinsamen Interesse mit dem Management der IME, den Prozeß gegen Randolph im vorhinein entschieden: Weil Randolph Mitwisser eines zwanzig Jahre zurückliegenden Giftmüllskandals ist, dessen öffentliche Diskussion unter allen Umständen verhindert werden muß, wird es keine Gerichtsverhandlung geben. Randolph wird Unzurechnungsfähigkeit und geistige Verwirrung attestiert, er wird als unglaublicher Psychopath in eine Anstalt abgeschoben.

Die beiden aufeinanderfolgenden Geschichten - der Amoklauf des Managers, die darauffolgende Reaktion von Bürgern und Verwaltung - folgen zwei authentischen Vorlagen. Die Sozial- und Infrastruktur des kleinen Ortes Jefferson City ist durchgehend in den Film eingegangen, Bürger spielen sich selbst, Bruchstücke von „Realität“ bleiben erhalten. Auch in der Realität existieren schließlich die Probleme, wie die Öffentlichkeit auf Handlungen wie Randolphs reagieren soll. Auch außerhalb des Films spielen Strategien, die „öffentliche Ordnung“ aufrechtzuerhalten und damit den Rahmen für solche Werte wie Sicherheit, Privatheit und die Ordnung der Arbeit zu schützen. Die als gemeinsam akzeptierte Wirklichkeit sieht extreme Verhaltensweisen in extremen Situationen nicht vor. Das heißt im Klartext: Erhält man eine Kündigung, und sei es nach vielen Jahren in der gleichen Firma, darf man keine Rache begehen. Tut man solches (wie Randolph), muß man der Bestrafung gewärtig sein.

Je rigider die Verhaltenserwartungen sind, die über jedes Mitglied einer sozialen Gemeinschaft ausgebreitet sind, desto weniger Spielraum steht für Abweichungen frei. Die Grenzen sind aber schwimmend. Steht auf der einen Seite ein Verhaltenstypus, der (wie an Randolphs Fall deutlich wird) eine eindeutig sanktionierbare Verletzung von Verhaltensregeln und -geboten ist, stehen auf der anderen Seite

Handlungsweisen, die in viel geringerem und weniger auffallendem und gravierendem Maße von der „Normalität“ abweichen. Doch auch diese Verstöße zählen zu den Auffälligkeiten, die unter dem Etikett „psychotisches Verhalten“ zusammengefaßt werden: „Psychotisches Verhalten läuft dem zuwider, was man sich gemeinhin unter öffentlicher Ordnung vorstellt, vor allem jener Seite der öffentlichen Ordnung, der sich die Leute bei ihrem unmittelbaren physischen Zusammensein beugen. Ein großer Teil psychotischen Verhaltens ist in erster Linie ein Versagen, sich gemäß der etablierten Verhaltensregeln für die direkte Interaktion zu verhalten - Regeln nämlich, die etabliert oder aufgezwungen sind durch die wertsetzende, urteilende oder tonangebende Gruppe. Psychotisches Verhalten ist in vielen Fällen das, was man situationale Unangemessenheit nennen kann“ (Goffman 1971: 155).

Auch nur geringfügig versagende soziale Kontrolle über das Verhalten eines der Mitglieder der Gruppe kann schon ein Grund sein für die Aussonderung, Internierung und Behandlung des Abweichlers. Ein außergewöhnliches Beispiel für das Entstehen und die Verarbeitung von „Abweichung“ in der Familie ist John Cassavetes' *WOMAN UNDER THE INFLUENCE* (USA 1974), in dem es um die von Gena Rowlands gespielte Mabel geht, Mitte dreißig, Mutter von drei Kindern, Hausfrau, verheiratet mit Nick, einem italienischen Arbeiter (Peter Falk). Sie gilt gemeinhin als „nicht ganz normal“, und sie schreckt ihre Mitmenschen auf durch heftige Gefühlsausbrüche, sprunghafte, schwer verständliche Handlungen und Reden.

Wie Marsha Kinder und Beverle Houston herausgearbeitet haben, vereinigt und kombiniert Mabel Züge der psychischen Krankheit im Film, die in der Filmgeschichte verschiedene Traditionen gebildet haben. Zum einen ist sie „schwach, passiv und einem Kinde ähnlich. So ist es für sie schwierig, dem Ehemann, den Eltern, den Freunden Widerstand entgegenzusetzen - allen jenen, die versuchen, sie in Übereinstimmung mit ihren Erwartungen zu bringen. Allerdings hat ihre kindliche Natur auch ihre positive Seite; sie ist vital und kreativ im Kontrast zu den ‚förmlichen‘ <conventional> Erwachsenen, die sie ablehnen und verurteilen [...]. Obwohl sie so vorgestellt wird, als habe sie ein künstlerisches Temperament, ist Mabels Kreativität allerdings beschränkt auf die Erfindung von Spielen, und sie sucht in keinem Moment nach anderen Ausdrucksmöglichkeiten für ihre Talente.

Sie identifiziert sich mit ihren Kindern, die sie lieben und die sie, in der Auseinandersetzung am Schluß, gegen die Welt der Erwachsenen zu verteidigen suchen. Aber die Kinder sind, wie ihre Mutter, machtlos“ (1975/76: 11). Ein anderer Zug an ihr, der immer wieder zu Irritationen und Verstörungen führt, ist ihre Unfähigkeit, ihre sexuellen Bedürfnisse in den familiären Kontext einzubringen. „Einsam und ruhelos nach Intimität suchend, nimmt sie eine Beziehung zu einem Fremden in einer Bar auf, obwohl sie ihren Mann wirklich liebt. Aber seine Arbeit und seine Freunde beschäftigen ihn ganz - und Mabels Bedürfnisse sind groß. Sogar im Kontakt mit den Freunden ihres Ehemanns begeht sie unschuldige Fehler, weil sie die Grenzen nicht versteht, die physischer Nähe gezogen sind“ (ebd.). Schließlich, und dies ist der eigentliche Punkt, zeichnet der Film das Bild einer autoritären und von Männern kontrollierten sozialen Situation, in der die Frau unmerklich zum Opfer wird, wenn sie ihre Bedürfnisse einzubringen versucht. Die Männer, die in Mabels Geschichte eine Rolle spielen, sind zwar alle freundlich und liebevoll (insbesondere: ihr Mann, ihr Arzt, ihr Vater), doch sorgen sie unbewußt - indem sie dafür sorgen, daß die Regeln des Anstandes und die Autorität des Mannes gewahrt bleiben - dafür, daß Mabel in die Krankheit abgeleitet. Nochmals Beverle Houston und Marsha Kinder: „Psychische Krankheit entspringt nicht der Schwäche und der Weichheit von einzelnen, sondern entsteht in der Psychodynamik der sozialen Gruppe, ihrer double-bind-Situationen, der Beharrlichkeit, mit der soziale Kontrolle ausgeübt werden soll, um die Normen instand zu halten. In diesem Sinne produziert eine Gesellschaft den Wahnsinn, indem sie ihn definiert. Mabels exzentrisches Verhalten wird als 'verrückt' definiert und dementsprechend wird sie bestraft. Im Gegensatz dazu würde die Gesellschaft die gleichermaßen extremen Verhaltensweisen ihres Mannes, der sie einzuschüchtern versucht, oder ihres Arztes, der sie quer durch den Raum und über die Möbel hinweg jagt - in einem Versuch, Mabel unter Kontrolle zu bringen - tolerieren“ (ebd., 12).

Unmerklich entwickelt sich Mabel immer mehr aus den Standards, unter die sie auch ihr Mann zwingen will, heraus. Der Familienalltag wird durch die schleichende Auseinandersetzung Mabels mit ihrem Mann, der zu verbalen Mitteln kein Verhältnis hat und ab und an gewalttätig versucht, sie „zur Vernunft“ zu bringen, immer unruhiger, die Ordnung der Familie ist gestört. Nick, Mabels Mann, kann

sich im Grunde nicht vorstellen, dass es möglich wäre, auf Mabel anders einzugehen als mit Mitteln der Gewalt und der Unterdrückung. Für ihn stehen das Image, das er in seinem Freundeskreis aufgrund einer funktionierenden „normalen“ Familie genießt, die Durchsetzung der von ihm als „normal“ angesehenen Formen des Zusammenlebens und der Rollenverteilung und damit die Wahrung seiner Selbstachtung im Vordergrund.

Die Geschichte des Films ist schnell erzählt und tritt im Grunde gegen die Details der Situationen, in denen sie entfaltet wird, in den Hintergrund: Nach diversen Irritationen, die von Mabel ausgehen, versucht Nick, mit Gewalt geordnete Verhältnisse durchzusetzen. Mabel flüchtet sich in bizarres und merkwürdiges Verhalten. Nick läßt sie in die Anstalt einweisen. Nach einem halben Jahr verläßt Mabel die Klinik wieder, zu Hause erwartet sie der ganze Familienclan (als wolle die ganze Familie kontrollieren, ob sie sich nun „wie ein gesitteter Mensch“ aufzuführen werde). Man merkt Mabel an, daß sie Angst hat und daß sie dem Druck der Situation nicht lange standhalten können wird; sie führt sich auf wie ein dressiertes kleines Äffchen, ist unterwürfig-freundlich zu allen, beachtet alle Höflichkeitskonventionen - während die Augen aller auf ihr liegen. Auch Nick begreift, daß Mabel in dieser Lage Gefahr läuft, erneut zusammenzubrechen, und schickt die Familie nach Hause. Wieder kommt es zwischen den beiden zu einer großen Auseinandersetzung, Mabel scheint sich nicht verändert zu haben, sie ist immer noch sensibel, nervös und zur Auseinandersetzung bereit. Mit dem Abklingen des Streits endet der Film, Lösungen bietet er nicht.

Rainer Kaskuska schrieb über den eigentlich brisanten thematischen Ansatz von *WOMAN UNDER THE INFLUENCE*: „Im Unterschied zu manchen anderen Filmen über dieses Thema wird Mabel nicht einfach als der wahrhaft gesunde Mensch dargestellt, der nur durch eine böartige Umwelt in den Wahnsinn getrieben wird. Diese Frau ist tatsächlich ein wenig verrückt, im wörtlichen Sinne; sie versteht die Kommunikationsregeln, nach denen sich die Beziehungen ihrer Mitmenschen gestalten, nicht ganz, und sie kann sich schlecht innerhalb dieses Bezugsrahmens ausdrücken. Aber zum schwerwiegenden Problem wird dies erst dadurch, daß die 'Normalen' auf das bißchen Abweichung reagieren wie auf eine Bedrohung. Mit ihrer eigentlich harmlosen Skurrilität entlarvt Mabel die Ruhe der Normalen als einen

hochexplosiven Gleichgewichtszustand, der nur so lange stabil bleibt, wie nichts Unvorhergesehenes oder Unverständliches geschieht“ (*Psychologie heute* 12, 1977: 81).

Im Untergrund der vordergründigen Geschichte spielen die stillschweigenden Erwartungen, die die Personen sich gegenseitig unterstellen (und über die sie nicht sprechen, ja auch nicht sprechen können), die eigentliche Hauptrolle. Diese Erwartungen determinieren, was als das „Normale“ angesehen wird. Das „Normale“ - das ist das Alltagsleben, wie es sein sollte, ein Wunschtraum, eine Schimäre; gleichwohl ist es der Maßstab, an dem sich die Abweichung bemißt, und die Instanz, vor der die Abweichter zur Rechenschaft gezogen und „normalisiert“ werden. Gewachsen sind im Grunde weder Mabel noch Nick diesem Gefüge von Sollzuständen, die zu erreichen in jenem Strudel von „Tagesablauf, Tagsschicht, Nachtschicht, Uhrzeit, Organisation, Programm, Normen, Befehlsformen“ (*Die Zeit*, 29.7.1977: 36) fast unmöglich erscheint. Der Widerspruch zwischen einem alltäglichen Leben, wie es für das Bewußtsein der Beteiligten als Wunschvorstellung wichtig ist, und den Bedingungen, unter denen sie das gewünschte alltägliche Leben nicht realisieren können - das ist die implizite Kritik an einer Vorstellungswelt, die einen Alltag festschreibt, und sei es um den Preis der in ihr Lebenden.

## RESÜMEE I: VON METAPHERN UND MODELLEN

Wie ein einigendes Band zieht sich die Hypothese durch viele der neueren Filme zum Thema, daß der Kranke nicht auf Grund innerer Antriebe oder einer besonderen Disposition krank wird, sondern daß er das Produkt besonderer gesellschaftlicher Umstände sei: er wird zum Kranken etikettiert und/oder er reagiert mit der Krankheit auf Gegebenheiten der äußeren Wirklichkeit, die ihm keine andere Chance als die Krankheit lassen. Dies ist eine Station in der Geschichte der Bilder der psychischen Krankheit im Film, die sich von dem, was in der Zeit vorher Standardmotive des Feldes gewesen sind, stark abhebt.

Waren in den vierziger, fünfziger und sechziger Jahren vor allem psychoanalytische Modelle und Denkvorstellungen im Film verarbeitet worden, hat sich in den siebziger Jahren eine neue, sozialpsychologische Perspektive durchgesetzt (als Slogan: "Nicht

der psychisch Kranke ist krank, sondern die Gesellschaft, in der er lebt!"). Die Geschichte der Psychiatrie im Film ist auch die Geschichte der Popularisierung wissenschaftlicher Konzeptionen von Krankheit und Gesundheit, von Hypothesen über die Entstehungsbedingungen und Erscheinungsformen der Krankheit, über die Aufgaben und Funktionen der psychiatrischen Klinik, schließlich des "modischen" oder "alltäglichen" Einsatzes der Psychotherapie.

In den allerersten Anfängen galt die Krankheit als unerklärbar und fremd und war in mystisches Dunkel getaucht. Der Psychiater war ebenso wie der Kranke dem rationalisierenden Zugriff entzogen, er galt als Beherrscher dunkler Mächte, als Zauberer und Magier. Entweder stand er als bedrohliche Figur im Hintergrund (man denke an Dr. Caligari) oder er war Handlanger der Unmenschlichkeit und des Verbrechens (so wie Dr. Baum zum ausführenden Organ Dr. Mabuses wird). Oder er war eine im Grunde lächerliche Figur, die - für viel Geld - vor allem zu Frauen ein ungeklärt-rätselhaftes, latent-erotisches Plauderverhältnis hat. Die abstrusen Vorstellungen, die sich - vom heutigen Standpunkt aus geurteilt - an die Anwendungen der Psychoanalyse angeschlossen hatten, finden sich noch 1948 in Billy Wilders Film *EMPEROR'S WALTZ*, in dem Sig Ruman einen Tierarzt namens Dr. Zwieback spielt, der Joan Fontaines Pudeldame [!] Scheherazade auf die Couch legt und deren "Angstneurosen" psychoanalytisch behandelt.

In den vierziger Jahren setzte sich dann aber die Psychoanalyse als allgemein akzeptierte und bekannte Lehre von den psychischen Abweichungen und vor allem deren Ursachen durch. Kindheitstraumata, Schuldkomplexe, die auf verdrängte Erlebnisse zurückgeführt werden können, schwierige und verderbliche Bindungen an Mütter und Väter werden zu einem selbstverständlichen Teil des Hollywooduniversums; in ungezählten Filmen wird in immer neuen Variationen das Motiv der "bösen Mutter", des "Brudermordes", des Inzestes und der neurotischen Schuldgefühle durchgespielt. Helfen - auch dies war eine durchgängige "Moral von der G'schicht" - konnte dagegen nur die bedingungslose, "reine" Liebe eines unbeteiligten Helfers-Freundes. Der Psychiater konnte dies nur im Ausnahmefall sein, er war dafür zuständig, die notwendigen fachlichen Erklärungen zu geben und die notwendige Klarheit in die verwirrende Wirklichkeit des Gefühlslebens zu tra-

gen; er war Advokat des Rationalen und Übersetzer zugleich.

Ende der sechziger, Anfang der siebziger Jahre kehren sich die Verhältnisse um: die Krankheit wird zur "sogenannten Krankheit"; sie gehört zum Erscheinungsbild einer im Film vorgestellten Wirklichkeit, in der der einzelne seine Selbstbestimmung verloren hat und in der sich in der "sogenannten Krankheit" (man könnte auch sagen: "in der Tarnung der Krankheit") Reste von Wärme, Kreativität und Betroffenheit erhalten. Der Kranke wird zur erstrebenswerten gesellschaftlichen Ausnahmestalt. Die Krankheit gewinnt so einen völlig anderen konzeptionellen Hintergrund: sie ist eine Antwort auf eine repressive lebensweltliche Lage, die keine andere Antwort mehr zuläßt; letztendlich ist sie das Ergebnis einer fort- und abweisenden Etikettierung und das Resultat von Verhaltenszwängen, die von "den anderen" ausgeübt werden. Die Ursache der Krankheit verlagert sich aus dem Individuum in die gesellschaftliche Wirklichkeit, in der es krank oder als "krank" abgestempelt wird. Gründe für die kurz- oder langfristige Störung oder Krankheit sind immer dann gegeben, wenn grundlegende Momente des Alltagslebens in Gefahr geraten - so, wenn jemand seine ökonomische Sicherheit einbüßt (durch Konkurs oder Arbeitslosigkeit) und damit seine Zukunftsvorstellungen, seine Selbstachtung und den Schein des Erfolges verliert; wenn jemand verlassen wird, sei es durch den Tod einer Bezugsperson oder durch das Weggehen des Partners; wenn jemand bedroht oder vergewaltigt wird; oder auch aus unscheinbaren Anlässen, wenn der Schrecken der Wirklichkeit aber so groß wird, daß man nicht mehr leben kann, ohne zu reagieren.

Sehr oft sind "Kranke" in diesem Kontext zu Verboten und Ahnen einer "geistigen Wende", zu Mahnern und Anklägern gegen die Kälte und abweisende Unmenschlichkeit der bürokratisierten Wirklichkeit gemacht worden. Als prototypisch kann Sohrab Shahid Saless' *ORDNUNG* (BRD 1979/80) gelten: Herbert Sladkovsky (Heinz Lieven) ist Mitte der vierzig, Bauingenieur, seit mehreren Monaten arbeitslos, verheiratet. Sonntags morgens läuft er durch die gesichtslosen, menschenleeren und öden Straßen Frankfurts; seine "Wachet auf!"-Rufe wecken Anwohner, Beschimpfungen und Drohungen mit der Polizei und der Anstalt sind die Antwort. Herberts Frau (Dorothea Moritz) schließlich veranlaßt seine Einweisung in die Anstalt; medikamentös ruhigge-

stellt, gibt er seine Verhaltensweisen endlich auf, er wird als "geheilt" entlassen. Er befreit sich mit Gedichten von der inneren Qual; eine entlastende Hilfe hat er nicht erhalten. - In der Gestalt Herbert Sladkowskys kristallisiert sich eine Kritik an der Unwirtlichkeit der Städte heraus, eine Anklage gegen die psychosozialen Folgen der Arbeitslosigkeit und gegen die "normale Kälte" in den sozialen Beziehungen. Als Bestandteile einer neuen (stereotypen) Bearbeitung der psychischen Krankheit (oder: als Elemente einer neuen Konzeption der Krankheit) finden sich diese Gesichtspunkte in Filmen der letzten zehn Jahre immer wieder. Was nimmt es wunder, daß die Architektur in den neueren Filmen über die psychische Krankheit eine so wichtige Rolle spielt - ist sie doch eine der elementaren Formen des Ausdrucks von Gesellschaftlichkeit.

Das Spektrum der Möglichkeiten, die psychische Krankheit in immer neuen Zusammenhängen als "symbolische Krankheit" immer neu zu interpretieren und umzuformen, ist natürlich nach wie vor denkbar weit. Die gedanklichen Grundfiguren, mit denen argumentiert wird, sind bis zur Ausschließlichkeit unterschiedlich, an der gleichen Person kann eine Deutung der Krankheit vorgenommen werden, die in offenem Widerspruch steht zu einer anderen. An einem Beispiel: Nijinsky, der gefeierteste Tänzer und einer der umstrittensten Choreographen seiner Zeit, war der Schützling und Geliebte des großen Impresarios Serge Diaghilew, bis er mit ihm brach, um die ungarische Tänzerin Romola zu heiraten. Seine Karriere wurde 1917 durch eine schleichende geistige Umnachtung für immer beendet. Er wurde zu einem Musterfall der damals intensiv beschriebenen "Schizophrenie". In den Interviews mit seiner Tochter Kyra (in SHE DANCES ALONE, USA 1980, Robert Dornhelm) bildet sich aber eine andere Interpretation heraus: Kyra glaubt bis heute nicht an den Wahnsinn ihres Vaters und findet in seinen Aufzeichnungen - die keineswegs wie die eines Geistesgestörten wirken - zahllose Bestätigungen. Anhand der Materialien, die der Vater hinterlassen hat, liegt der Schluß für Kyra nahe, anzunehmen, daß er - wie es in einer der Notizen Nijinskys heißt - das Tanzen aus Protest gegen den Krieg aufgegeben hat. Die Karriere aufzugeben, für etwas in der äußeren Wirklichkeit, das das unbefragte Tanzen nicht mehr zuläßt! "Schizophrenie" wird so als Kommentierung einer Wirklichkeit aufgefaßt, in der das Schöne vom Terror überlagert ist und die keine andere Überlebensebene, kein "Überleben in Würde" mehr

zuläßt außerhalb der Krankheit. Die individuelle Reaktion erscheint so als ein Spiegel, in dem der Wahnsinn der äußeren Wirklichkeit aufscheint (sogar die Sprache kennt die Rede vom "Wahnsinn des Krieges"). Noch ein zweites verdient Aufmerksamkeit: in dieser Deutung ist die Krankheit auch eine "ästhetische Reaktion" auf die Realität.

Alles dies sind Motive, die sich in der neueren filmischen Annäherung an die psychische Krankheit immer wieder finden. Es ist nicht mehr eine geheimnisvolle und bedrohliche Macht, die im einzelnen die Krankheit hervorruft, sondern vielmehr der Zustand der Welt, in der man (so nicht mehr leben kann, aber dennoch) leben muß. Vom Individuum aus geurteilt: Die Krankheit ist eine bedeutsame (und letztlich sogar willentlich hervorgebrachte) Geste, Hilferuf und Protest zugleich. Die Krankheit wird so zu einer "semantischen Krankheit" - gleichgültig, ob sie als unausweichliche Folge schlechter Lebensumstände oder als freie Wahl des einzelnen erscheint. Es ist unwesentlich, ob man sie als "Metapher", "Chiffre" oder "Modell" beschreiben will: In der Krankheit erscheint das Gegenbild einer Wirklichkeit, die selbst krank ist.

Die begrifflichen, symbolischen und bildhaften Attribute der Krankheit können aber auch heute noch von einer so großen Unterschiedlichkeit sein, daß es sich verbietet, von dem Bild der Krankheit zu sprechen. Am Beispiel der historischen Vorlage, die Nijinsky hieß, wird deutlich, daß man auch eine andere Geschichte über ihn erzählen kann, die eine Auslegung der Krankheit beinhaltet, die anderen Traditionen entstammt und eine andere Zielrichtung verfolgt als diejenige in SHE DANCES ALONE: In Herbert Ross' Spielfilm NIJINSKY (USA 1979) erfolgt die Annäherung an die Person Nijinskys nicht dokumentarisch aus dem Blick und dem Verständnis der Tochter und unter Zuhilfenahme von Dokumentenmaterial, sondern in einer Spielhandlung, die die Motive vom "Wahnsinn als Preis der Genialität", vom "Wahnsinn des Genies als Antwort auf eine enttäuschte allzugroße Liebe" (eine der Ausprägungen des amour fou-Motivs) und vom "charismatisch geisteskranken Genius" herausarbeitet. Stellt man die beiden filmischen Annäherungen an die Figur Nijinskys einander entgegen, so wird deutlich, in wie starkem Maße die Darstellung der psychischen Krankheit abhängt von den Geschichten, in denen sie erzählt wird und in denen sie eine (funktionelle) Rolle spielt. Verschiedenen Geschichten liegen ver-

schiedene Hypothesen über die Struktur, den Verlauf und die Funktion der Krankheit zu Grunde. Letztlich erzählen sie von verschiedenen Krankheiten.

Das hat mit der wissenschaftlichen Beschreibung der psychischen Krankheiten und Störungen nur wenig zu tun: die medizinischen Eigenschaften der Krankheit treten in den Hintergrund, die Möglichkeiten, die Krankheit in einen Zusammenhang zu stellen, der sinnvoll erscheint und der die Krankheit begründet oder erläutert, werden dagegen wichtig. Die Krankheit wird darum nicht einfach abgebildet, sondern sie ist Bestandteil eines metaphorischen Prozesses, in dem und durch den die Krankheit zum Symbol der Welt, der Unterwelt oder der Gegenwelt qualifiziert wird, zum Residuum von Verletzlichkeit, Menschlichkeit und Sensibilität, oder sich gar erhebt zur Chiffre von Erlösung, Befreiung und (unerfüllter) mystischer Sehnsucht. Nicht die Realistik der Symptomatologie zählt, sondern die Rolle, die die Krankheit in solchen Sinnkonstruktionen einnimmt.

Susan Sontag hat in ihrem großen Essay "Krankheit als Metapher" die literarischen Anverwandlungen von Tuberkulose und Krebs in einer Art und Weise untersucht, die auch auf die Erscheinungsweisen der psychischen Krankheit im Film angewendet werden kann. Sie geht davon aus, daß "jegliche gewichtige Krankheit, deren Kausalität im Dunkel liegt und deren Behandlung wirkungslos ist, tendenziell mit Bedeutsamkeit aufgeblasen <wird>. Zunächst einmal werden die Gegenstände der tiefsten Furcht (Fäulnis, Verfall, Beschmutzung, Regellosigkeit, Schwäche) mit der Krankheit identifiziert. Die Krankheit selbst wird zur Metapher. Dann wird im Namen der Krankheit (d.h. indem man sie als Metapher gebraucht) dieses Entsetzen auf andere Dinge übertragen. Die Krankheit wird adjektivisch. Man sagt von etwas, es sei krankhaft, und meint damit, daß es abstoßend und häßlich ist" (1981: 69-70).

Neben diesen Symbolisierungen und Semantisierungen der Krankheit als Verkörperung des Schrecklichen und des Furchterregenden stehen andere Konzeptionen, die gerade umgekehrt das Verlockende der Krankheit in den Vordergrund stellen. Die Krankheit ist dann nicht mehr eine Beschädigung gesunden Lebens, also kein Mangel und keine Deformation, sondern vielmehr ein "anderer Zustand" des Lebens und des Bewußtseins, den zu erreichen die Alltagsroutinen einen normalerweise hindern. Der "Verrückte" erscheint dann als einer, der Einbli-

cke hat, die dem "Normalen" nicht zugänglich sind. Allgemein ist der Kranke in dieser Auslegung einer, der sich eine Sensibilität bewahrt hat, die für seine "normalen" Mitmenschen längst untergegangen ist. Im Kontrast zu den affektiv und emotional domestizierten Normalbürgern erscheint der Kranke als einer, der in einem Maße seine Neigungen und Bedürfnisse auslebt, wie es im Alltag - schon aus Selbstschutz - kaum möglich erscheint.

Susan Sontags Beobachtungen betreffen die Voraussetzungen, die gegeben sein müssen, bevor aus einer Krankheit eine "semantische Krankheit" werden kann: die Kausalität liegt im Dunklen; die Therapien sind undurchschaubar, der Behandlungserfolg ist nicht prognostizierbar; und schließlich: die Krankheit wirkt "innen", in geheimnisvoller Symbiose mit dem Körper des Kranken. Über gebrochene Knochen braucht man nicht zu reden, sie haben keinen "Hof der Bedeutsamkeit". Aber die Schwindsucht, der Krebs, der Wahnsinn (und bald vielleicht auch AIDS): das sind Krankheiten, die der Erklärung bedürfen, die nach "Bedeutung" verlangen. Offen sind sie in beide Richtungen: diese Krankheiten können zum Signet des größten Schreckens genauso werden wie des höchsten Glücks. Jenseits des Alltags befindet sich der Kranke allemal.

Alles dies sind aber "Gedankenbilder" der psychischen Krankheit, die nicht nur in sich einen Widerspruch formen, sondern die darüber hinaus auch in Kontrast stehen zu nochmals anderen Bildern des Kranken - als Opfer der Gesellschaft, als Produkt unsäglicher Familienbeziehungen oder als einer von unerträglichen inneren Unruhen und Ängsten umgetriebenen Persönlichkeit. Weil die psychische Krankheit unerklärt ist, hieß es bei Susan Sontag, harrt sie der Erklärung. Sie wird erklärt, gedeutet und mit Sinn gefüllt, indem sie zum Symbol erklärt wird. So bildet sich um den zentralen Kern der "Krankheit" ein Gewebe von Vermutungen, Glaubensdingen und unbewiesenen Hypothesen, das manche Eigenschaften der Mythologie hat - es schafft Erklärung, Ordnung, Sinn.

Man könnte davon ausgehen, daß Filme über die psychische Störung, Krise oder Krankheit auf den Alltag desjenigen zurückweisen, von dem die Geschichte handelt (bzw. genauer: auf die Vorstellung von "Alltag", die ein Zuschauer an den Film heranträgt oder die er bei der Lektüre des Films lernt). In vielerlei Hinsicht bestätigt eine genauere Analyse,

daß das Geflecht von Erwartungen, Normen, Bildern von Glück, Zufriedenheit und Unabhängigkeit, welches "Alltag" zugrundeliegt, an der Entstehung der psychischen Krise auch im Film wesentlich beteiligt ist: als ein Nicht-Übereinstimmen zwischen dem, was der Alltag leisten soll, und dem, was Menschen in ihm leisten können. In der Krankheit zeigt der Alltag seine Schattenseiten: soziale Kontrolle, Leistungszwang zum Image, Kampf um Status und Macht schlagen um in die Pathologie.

Man könnte aber auch davon ausgehen, daß die Krankheit in der Art und Weise, wie der Film sie zeichnet, mythologische Züge trägt. Es gibt "Bilder" der Krankheit, die sich im Verlauf der Filmgeschichte gewandelt haben, die die Krankheit nach verschiedenen Gesichtspunkten gliedern, ihr verschiedene Erklärungsmodelle unterlegen, sie ätiologisch auf ganz verschiedene Ursachen zurückführen. Vor allem wird die Krankheit zum Modell gesellschaftlicher Wirklichkeiten, die über die eigentliche Krankheit weit hinausweisen. Der Wahnsinn wird dann zu einer subversiven Kraft, die die Alltagswelt kritisch auf Grundbedürfnisse, auf die Möglichkeit des Schöpferischen und auf elementare Dinge des Lebens befragt ("Ich komme mit drei Wunden, eine vom Leben, eine von der Liebe, eine vom Tod," heißt es in einem Lied von Joan Baez).

Daß für diesen Aspekt der psychischen Krankheit im Film Symbole aus anderen Mythen zitiert, benutzt, neu gedeutet werden, liegt nahe und verstärkt noch die Auffassung, daß man die "reale Krankheit" von der "Film-Krankheit" unterscheiden müsse. Insbesondere religiöse Motive werden immer wieder in den Dunstkreis der Film-Krankheit hineingeholt, so daß geschlußfolgert werden darf, daß sich in den populären Konzeptionen der Krankheit säkularisierte Reste jener kultischen Erfahrung der Wirklichkeit erhalten, die selbst zum Ritual abgesunken ist und der die Ernsthaftigkeit einer Heils- und Leidenserwartung längst abhanden gekommen ist [30].

Religionen und Mythen sind gedankliche Modelle, mit denen Wirklichkeit erklärt, sinnvoll gemacht, in einem Zusammenhang erlebt werden kann. Sie behandeln die Überschreitung der Grenzen der Welt im Tod, in der Lust und im Rausch. Die sublimale These, die einigen Konzeptionen der psychischen Krankheit innewohnt, kann geradezu als ein Versuch verstanden werden, eine so ursprüngliche Erfahrungs- und Lebensweise gegen die Routinen der modernen Welt

zu retten: Solche, die die extremen Botschaften der Mythen ausleben, die nicht, wie von der "öffentlichen Ordnung" der europäischen Gegenwartsgesellschaften [31] gefordert, ihre Gefühle einem rigorosen Sublimierungs- und Verdrängungsmanagement unterwerfen, werden für "krank" erklärt. Die Überschreitung der Grenzen des Alltags ist gefährlich, und man muß seine Innenwelt immer unter Kontrolle halten, sonst würde man selbst schnell "unter den Einfluß" geraten (der Titel *WOMAN UNDER THE INFLUENCE* trifft das Problem genau - ob der Einfluß von innen oder von außen kommt, ist spannungsreiche Ausgangssituation der ganzen Geschichte). In der Krankheit äußert sich ein rigoroses "Unbehagen an der Kultur" - das ist die These. Es steht dann zur Diskussion, ob die Kultur ihre eigenen Widersprüche und Opfer hervorbringt (dann kommt der Einfluß "von außen") oder ob sich in der Krankheit ein inneres Bedürfnis ausdrückt, sich der einzelne also aus innerem Antriebe in den Protest der Krankheit begibt.

In dieser Reibung von Innenwelt und Außenwelt entsteht die besondere "Poetik" der psychischen Krankheit im Film, in der Literatur und in anderen Medien. Dabei sind die meisten der Motive und Etiketten, unter denen die psychische Krankheit auftritt und behandelt wird, nicht einmal genuine Erfindungen für die Auslegung des Wahnsinns, sondern haben sich viel früher als Modelle der Tuberkulose entwickelt. Susan Sontags Übersicht über die Wanderung der Metaphern aus dem Umkreis der Schwindsucht in den Einzugsbereich der psychischen Krankheit(en) liest sich wie eine Zusammenfassung dessen, was wir bis hier gemustert haben: "Die entsetzliche, quälende Krankheit des 20. Jahrhunderts, die zum Index einer höheren Empfindsamkeit, zum Vehikel 'geistiger' Regungen und 'kritischer' Unzufriedenheit gemacht wurde, ist der Wahnsinn. Die Phantasien, die mit Tuberkulose und Wahnsinn verknüpft sind, haben viele Parallelen. Bei beiden Krankheiten gibt es die Einsperrung. Leidende werden in ein 'Sanatorium' geschickt [...]. Sobald er verwahrt ist, betritt der Patient eine zweite Welt mit speziellen Regeln. Wie Tb ist der Wahnsinn eine Art von Exil. Die Metapher der psychischen Reise ist eine Erweiterung der romantischen Vorstellung vom Reisen, das mit Tuberkulose verknüpft war. Um geheilt zu werden, muß der Patient oder die Patientin aus der Alltagsroutine herausgenommen werden. [...] Im 20. Jahrhundert spaltete das Gewirr von Metaphern und Haltungen, die einst an die Tb geknüpft waren, sich auf und son-



derte sich nach zwei Krankheiten. Einige charakteristische Züge der Tb fallen ins Feld des Wahnsinns: die Anschauung vom Leidenden als einer hektischen, ruhelosen Kreatur, die von einem Extremzustand der Leidenschaft in den anderen fällt, jemand, der zu empfindlich ist, um die Schrecken der vulgären Alltagswelt zu ertragen. Andere Züge der Tb werden auf den Krebs übertragen, die Qualen, die nicht romantisiert werden können.[...] Wahnsinn ist das übliche Vehikel unseres säkularen Mythos von der Selbsttranszendenz. Die romantische Anschauung besagt, daß Krankheit das Bewußtsein schärft. Einst war Tb diese Krankheit; jetzt ist es der Wahnsinn, der das Bewußtsein in einen Zustand schlagartiger Erleuchtung versetzt" (1981: 42-44).

Das Maß, in dem Filme eine metaphorische Interpretation der Geisteskrankheit vornehmen, schwankt natürlich. Es gibt nur sehr wenige Filme, die sich darauf beschränken, exemplifikativ Kranke in ihrer Welt zu zeigen und allein im Akt des Zeigens an das Verständnis und das Engagement des Zuschauers zu appellieren - das sind Filme wie DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT (BRD 1979, Norbert Kückelmann) oder ADEMLOOS (Niederlande 1982, Mady Saks); doch wovon handeln diese beiden Filme? Muß man nicht den ersten als ein Traktat über die Seelenlosigkeit der Verwaltung von Abweichung und den anderen als eine Studie über die Trostlosigkeit der neuen Städte und die Hilflosigkeit ihrer Bewohner ansehen? Selbst ein Dokumentarfilm wie NESSUNO O TUTTI (Italien 1975, Marco Bellocchio u.a.) inszeniert seine Protagonisten als exemplarische Figuren, als Rebellen gegen Alltagsroutinen, die politische Indifferenz des Normalbürgers, gegen Ausbeutung, Armut und Kirche.

In der Regel aber bleibt die poetische Metaphorik des Wahnsinns unbefragt stehen - in mehreren verschiedenen, unvereinbar erscheinenden Varianten: Der Wahnsinn gilt

(1) als Modell für die "moderne Existenz" (wenn die Angst, die Verlorenheit und das Alleinsein in den Mittelpunkt rücken);

(2) als Modell für die Totalität des Anspruchs der Gesellschaft auf den einzelnen (wenn die Abweichung mit Hilfe der Anstalt korrigiert und reguliert wird, oder wenn ein einzelner unter einen solchen gesellschaftlichen Druck gerät, daß er es nicht mehr

erträgt, in Situationen der Arbeitslosigkeit, unter Leistungszwang, im Krieg);

(3) als Modell für den sinnlosen und absurden Zustand der Welt selbst. Innere Antriebe wie Leistungsdruck und Größenwahn stehen neben äußeren Motiven wie Einsamkeit und Krieg. Die Krankheit kann genauso gut ein Rest von Irrationalität in der Welt sein wie auch ein Spiegel, der der Welt vorgehalten wird, einer Welt, die so beschaffen ist, daß die Krankheit nicht nur überhaupt entstehen, sondern unter Umständen sogar notwendige Verteidigung des einzelnen gegen den Druck der äußeren Realität sein kann.

## RESÜMEE II: VON UTOPIEN UND PROBLEMEN DER KRITIK

Die metaphorische Deutung der Krankheit wird selten so deutlich wie in den Beispielen, in denen die Erscheinung der Krankheit mit religiösen Vorstellungen durchsetzt wird. Die Parabelhaftigkeit der Geschichte als eines Spiegels der modernen Existenz bleibt erhalten, aber die gedanklichen Muster, Terminologien und abstrakten Bilder der Religion schaffen einen symbolischen Rahmen der Krankheit, der sie einerseits als eine schmerzliche Grunderfahrung mit sakralen Untertönen qualifiziert, der sie andererseits in einen Horizont von Gewußtem und Gelerntem stellt, in dem bestimmte Deutungen und Bedeutungen von vornherein vorliegen. Die religiösen Vorbilder und Vorlagen werden insbesondere in Kritiken zu einschlägigen Filmen oft explizit herausgearbeitet. Polemisch könnte man sagen, daß die Kritiker ihre Hausaufgaben erledigen und das wieder entschlüsseln und auf den Begriff bringen, was die Filmmacher verschlüsselt und in Erzählung umgeformt hatten. Ein deutliches Beispiel ist Helma Sanders-Brahms' Spielfilm DIE BERÜHRTE (BRD 1980/81) nach den Aufzeichnungen der als schizophren geltenden Rita G. Zu diesem Film heißt es in der Berliner Zeitschrift *Tip*: "In eifersüchtiger, noch kindlicher Infragestellung der Sohnesliebe Gottes versucht Veronika Christoph (!), die Väter umzustimmen. Jene, die sie im Abbild eines Mannes erkennt, zu bekehren. Dabei erlebt sie ihre Sexualität, wie sie die meisten Menschen nur in ihren Träumen erleben - in unendlicher Promiskuität" (25, 1981: 18). Der Film legt diese Beschreibung in Form einer Mischung dunkel raunender theologisch besetzter

und neutraler Termini nahe. Er handelt vom Ineinanderhaken des Elternhauses und des dort zelebrierten Glaubens und der Krankheitsgeschichte der Protagonistin (gespielt von Elisabeth Stepanek). Der Rezensent bleibt aber nicht bei der Feststellung und Aufzählung der Vorlagen und -bilder stehen, er erkennt die religiösen Analogien, die den Leidensweg der Veronika Christoph (Veronika war die Frau, die Christus das Schweiß Tuch reichte) mit der allseits bekannten Jesus-Geschichte verbindbar machen: "Veronikas Selbstmordversuche, die fast so unregelmäßig sind wie ihr Bedürfnis, sich sexuell zu betätigen, vermitteln etwas von der Neugier, dem Wunsch, etwas von 'Erlösung' zu erfahren" (ebd., 18-19). Auch in einer Kritik im *Spiegel* wird lakonisch der Fundus religiöser Vorstellungswelten benutzt, um die Hauptfigur und ihre Motive zu kennzeichnen - es handele sich um "ein Mädchen, das die Männer glauben macht, es sei barmherzig" (21.12.1981: 161), heißt es. Einzig die Kritikerin der *Zeit* stimmt nicht in den Chor der (affirmativ-wiederholenden) Interpreten ein, sondern distanziert sich und bringt das metaphorische bzw. metaphorisierende Verfahren des Films selbst zur Sprache: "Denn wenn die Regisseurin die Begriffe verfilmt von den armen ausgestoßenen Männern und der hingebungsvollen Frau [...], dann glorifiziert sie ihre Heldin zur Märtyrerin, zur Heiligen, die nichts lieber will als die totale Auflösung ihres Selbst" (27.11.1981 :51).

Derartige Interpretationen der psychischen Krankheit - und dabei ist es gleichgültig, ob sie sich in Kritiken oder in Geschichten realisieren - stellen die Krankheit in einen Rahmen, der ihr eigentlich fremd ist. Damit wird ihr zugleich ein Überhang an Bedeutung zugeordnet, der den Träger der Krankheit zu einer Ausnahmefigur macht. In der Religion, im Mythos und in der Metaphorologie der psychischen Krankheit werden menschliche Grunderfahrungen und -gefühle wie Angst, Schuld, Liebe, Erbarmen und Begierde thematisiert (oder überhaupt erst thematisierbar) und Defizite des Alltags wie der Verlust an Nähe, an "Barmherzigkeit", an Selbsttranszendenz, an der Aufhebung der Zeit und der Todesangst deutlich.

In den zitierten Kritiken geschieht nun etwas Eigentümliches: Daß die Jesus-Geschichten für die Protagonistin nur ein Modell waren, mittels dessen sie eine geradezu klassische Schizophrenie-Beziehung zu ihren Eltern ausdrückte, tritt vollständig in den

Hintergrund. Das Modell wird nicht mehr als "Mittel" aufgefaßt, sondern wörtlich genommen. Aus der Fallgeschichte (auch die hätte erzählt werden können) wird bare Allegorie. Das psychologische Problem wird ausgeblendet, Pathologie durch Bedeutung ersetzt.

Die Diskrepanz zwischen der metaphorisch-parabelhaften Auslegung der psychischen Krankheit in Filmen wie *DIE BERÜHRTE* und der medizinisch-psychologischen Beschreibung der Krankheit ist ein durchgängiges Thema der kritischen Auseinandersetzung von Ärzten, Psychologen und Sozialwissenschaftlern mit derartigen Filmen. Angesichts der realen Interessen der Psychiatrie findet dies natürlich seinen Hintergrund: Wenn Möglichkeiten der Gemeinde- und Sozialpsychiatrie einmal Wirklichkeit werden sollen, ist es nötig, Öffentlichkeit für die Belange der Psychiatrie, größeres Verständnis für die Lage der psychisch Kranken und den Abbau der Angst der Normalen vor den Kranken anzustreben. Wenn zudem "naive" Vorstellungen über die Wirkung derartiger Darstellungen nach wie vor hohe Popularität genießen (insbesondere unter Psychiatern und Ärzten), dann müssen Filme wie *DIE BERÜHRTE* lebhaften Widerspruch hervorrufen.

Das Argument der Psychiatrie-Sprecher: Metaphorisch werden die Krankheit und die Anstalt in einen Kontext gestellt, in den sie eigentlich nicht gehören dürfen, weil sie hier eine für die Psychiatrie und ihre Zukunftsprogramme wichtige Rolle spielen: Sie tragen Bilder und Vorstellungen der Psychiatrie und der psychischen Krankheit ins Publikum, die den Interessen einer "neuen Psychiatrie" gerade entgegenwirken. Steffen-Peter Ballstaedt schrieb über *DIE BERÜHRTE*: "Veronica führt in quälend langen und drastischen Einstellungen alle 'Symptome' vor, die man landläufig mit Verrücktheit verbindet: Schreikrämpfe, Aufschneiden der Pulsadern, religiöse Wahnvorstellungen, manische Erregungszustände, Promiskuität (natürlich mit Abtreibung), Halluzinationen und so weiter. Wäre der Film nicht von dieser Autorin [!], würde ich behaupten, er spekuliere auf die Sensationsgier: Ein psychiatrischer Horrorfilm. Ein Zuschauer ohne psychologische Vorkenntnisse kann sich in allen Vorurteilen und Ängsten bestätigt fühlen" (*Psychologie heute* 9,4, 1982: 88). Aus der Sicht der Psychiatrie ist, obige Voraussetzungen eingerechnet, Veronika tatsächlich ein "Schauobjekt" (ebd.); betrachtet man sie von der metaphorischen Deutung aus, ist sie dagegen eine exemplarische Fi-

gur, die - im Gewand der sogenannten psychischen Krankheit - das Leiden an der Gesellschaft auslebt.

Die Auseinandersetzungen um den Film ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (USA 1975, Milos Forman) belegen die Differenz zwischen der psychiatrischen und der kritischen Sichtweise besonders deutlich. Immerhin wurde der Film in Kooperation mit realen Kranken und Ärzten gedreht. - Wolfgang Lange akzentuierte in der Zeitschrift *Film und Fernsehen* den "Parabel-Charakter" des Films und faßte zusammen: "Ich sehe den Film von Milos Forman als eine Parabel von menschlicher Ohnmacht und Solidarität und all seine Vorgänge wie den Spiegel einer uns fremden, bekannten Welt, die ihre hierarchische Struktur, das System einer trügerische Ordnung schaffenden Bevormundung um keinen Preis gestört sehen will" (7,4, 1979: 41). Dagegen schrieb R. Kühn in der *Schweizerischen Ärztezeitung* - seiner eigenen Einschätzung nach "vom Standpunkt der neuzeitlichen Psychiatrie aus" -: "Es trifft nicht zu, daß er [der Film], wie gesagt wurde, 'psychiatrisch in einigen Teilen überzeichnet', sondern er gibt, neben seinen auf anderen Ebenen liegenden Qualitäten [sic!], von der psychiatrischen Klinik und der darin tätigen Ärzte und Pflegepersonen eine Darstellung, die aus lauter Irrtümern, Verkehrtheiten und Fehlern besteht" (14.7.1976: 973). Der Film zeichne "ein völlig unzutreffendes Bild von den wirklichen Verhältnissen", heißt es weiter. Kühn kommt schließlich auf die Rahmenbedingungen zu sprechen, in denen er seine Kritik formuliert: "Die Aufgabe der Behandlung und Betreuung psychisch abnormer und kranker Mitmenschen [...] ist eine jener menschlichen Aufgaben, deren Lösung in erster Linie eine verständnisvolle Zusammenarbeit erfordert und der mit abschätziger Kritik und der Verbreitung unzutreffender Informationen nur geschadet und gar nichts geholfen wird" (ebd.).

Welten trennen Kuhns Herangehensweise und die für ihn relevanten Gesichtspunkte der Kritik von den Aspekten, die Maria Ratschewa - die hier stellvertretend für andere zitiert sei - in der Zeitschrift *Medium* herausarbeitet. Die Frage nach der "Realistik" der Darstellung der psychiatrischen Institution und der Kranken tritt in den Hintergrund. Der Film wird als Parabel auf Vorstellungen der Wirklichkeit bezogen, so daß die Inkonsistenz zwischen der dargestellten und der äußeren Realität metaphorisch geglättet und aufgehoben wird. Es bleibt die Ansicht, daß die Anstalt eine "gutgeölte Maschine [sei], die menschliche

Würde und menschliches Bewußtsein zerbricht" (6,3, 1976: 24). Auch die Krankheitsbilder werden symbolisch und literarisch gedeutet. So heißt es - romantisierend - über den Indianer, der McMurphy am Schluß tötet und aus der Anstalt flieht: "Da zieht einer den Tod bewußt einem Leben vor, in dem man, um physisch am Leben bleiben zu können, einen Idioten spielen muß" (ebd.) [32].

Während also die einen die parabelhafte Grundkonstellation, die der Film entwirft, akzeptieren und dann die Anstalt und die darin herrschenden Verhältnisse als ein Modell anderer Wirklichkeiten benutzen können, setzt die Kritik anderer - die zumeist aus der Psychiatrie oder ihren Grenzgebieten kommen - gerade an der gegenüber der Wirklichkeit der Institutionen verzerrenden Darstellung an und erfährt den metaphorisch-symbolischen Überhang der Filme nicht mehr. Verschiedenes wird von einem Film wie ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST erwartet: Ist er eine "realistische Darstellung" der zeitgenössischen Psychiatrie und ihrer Behandlungsmethoden, oder ist er eine "hintergründige Geschichte", in der sich das "wahre Bild" gesellschaftlicher Verhältnisse zeigt, in denen die Methoden der sozialen Kontrolle und Gleichschaltung elementare Rechte des Individuums außer Kraft setzen?

Man könnte behaupten (s.o.), daß die psychiatrische Kritik eigenem Nutzen frönen solle. Das Problem liegt aber tiefer. In einer polemischen Auseinandersetzung mit anderen Kritiken zu dem Film TAG DER IDIOTEN (BRD 1982, Werner Schroeter) bringt Felix Tretter den moralischen Ansatz der Kritik am symbolisierenden und metaphorsierenden Psychiatrie-Film auf den Punkt: "Wie lange soll man noch zuschauen bei der nicht mehr enden wollenden Serie von psychiatrie-bezogenen Filmen der letzten Jahre, die zusehends an Redlichkeit verlieren und ihren Wert nur mehr nach filmästhetischen Gesichtspunkten bemessen bekommen? Wie lange soll noch auf dem Rücken psychisch Kranker, die als Schlüsselfiguren im Horrorfilm schon nicht mehr wegzu-denken sind, Filmkultur abgewickelt werden? Wird man dem Phänomen Film als Kunst wirklich gerecht, wenn man ihn nur nach technischen Gesichtspunkten und nicht mehr nach inhaltlichen Aspekten beurteilt? Oder ist dies vor allem Ausdruck der trivialpsychologischen Kenntnisse der Kritiker, die sich angesichts ihrer Grenzen des Urteilsvermögens bescheiden auf ihr genuines Gebiet, nämlich das der

formalen Beurteilungen, zurückziehen?" (*Deutsches Ärzteblatt* 79,27, 1982: 68-72).

Das Problem ist, daß in diesen Symbol- und modellträchtigen Filmen (fast nur von solchen ist hier die Rede, und nur solche bieten Anlaß zur Auseinandersetzung) ein Szenario entworfen wird, das einerseits mit den Verhaltens- und Erlebensweisen psychisch Kranker etwas zu tun hat (dies ist schließlich der Stoff, den die Filme verarbeiten), daß aber auf der anderen Seite gar nicht die Darstellung der psychischen Krankheit gemeint oder beabsichtigt ist, sondern daß vielmehr das modellierende Potential der Krankheit und der psychiatrischen Institutionen zur indirekten Darstellung ganz anderer Gegenstände genutzt wird. Fehlt dieser "symbolische Überhang", wird den Filmen zum Vorwurf gemacht, daß sie so wenig Interpretation verlangen; so fand eine Kritikerin im Berliner *Tip* den holländischen Semidokumentarfilm ADEMLOOS "etwas zu sozialdemokratisch-realistisch [sic!]" (5, 1983: 67) - ohne daß sie sich mit den dargestellten Problemen genauer auseinandersetzte. Der Spieß einmal umgekehrt: Verlangen die psychiatrischen Kritiker mehr "Realistik" in der Darstellung von Krankheit und Anstalt, vermischen die Kritiker gerade in "realistischen" oder "exemplifikativen" Geschichten jene analogiebildende Kraft, die - ganz im Rahmen der "romantischen Krankheit", von der Susan Sontag sprach - die Krankheit zur dichterisch-schöpferischen Reaktion auf eine schlechte Welt und die Anstalt zum Modell einer repressiven und unverständigen Gesellschaft macht.

Das (unthematisierte) Thema der Auseinandersetzung sind verschiedene Bilder der Krankheit und - damit zusammenhängend - der mit ihnen verbundenen Darstellungsweisen. Fordern die Kritiker des "metaphorischen Psychiatrie-Films" im Grunde eine Darstellung der psychischen Krankheit, die der Analyse und dem Denken der Psychiatrie angenähert ist, tritt für den "Metaphoriker" die Abbildung von Realitätsbereichen zurück hinter die ästhetischen Aufgaben, die der Realitätsausschnitt im "Kunstwerk" erfüllen soll. Daß dabei das reale Vorbild verzerrt und so inszeniert wird, daß es in den Kontext der Geschichten "paßt", die man erzählen will, macht die Ambivalenz aller dieser Filme aus. Daß sich die kritischen Stimmen aus der Psychiatrie mehren und daß die Ausbeutung der Krankheit zu Zwecken der allegorischen Deutung der Wirklichkeit immer mehr Widerspruch auf sich zieht, kann nur begrüßt werden

- denn die Geschichte der psychischen Krankheit im Film ist die lange Kette der immer neuen Versuche, die rätselhafte, bedrohliche und verstörende Krankheit in Geschichten aller Art auszunutzen, zu entschärfen oder zu erklären. Dies hatte den Nebeneffekt, daß der Film damit aber auch immer dazu beigetragen hat, die (konzeptuelle und reale) Aussonderung der psychisch Kranken aus der Gesellschaft zu stützen und zu begründen - blieb doch der Einbruch des Unbewußten immer gefährlich, bedrohlich und angsterregend. Die rationale Erklärung des entsetzlichen Geschehens, die der Psychiater am Ende von *PSYCHO* (USA 1960, Alfred Hitchcock) gibt, kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Krankheit selbst eine lebensgefährliche Fehlentwicklung eines einzelnen bleibt.

Es wäre aber eine grobe Vereinfachung und Verfälschung der Bilder und der Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film, wollte man sie einzig auf die Bestätigung und Verstärkung der sogenannten "bedrohlichen" Stereotype der Krankheit und der Anstalt reduzieren. Die Krankheit erscheint oft als eine Antwort auf eine Lebenssituation, die unerträglich ist: Zu groß sind die eigene Einsamkeit, zu ausschließlich sind die Ansprüche, die andere auf die eigene Person haben, zu verwirrend sind widersprüchliche Intentionen des eigenen Gefühlslebens. Eine zu große Liebe, die in ihrem Totalitätsanspruch die Realität überschwemmt und wegreißt, eine zu große Trauer, in deren Gefolge und Sog auch das "Normale", "Gewohnte" und "Selbstverständliche" untergehen, eine Familienkonstellation, die ihre Mitglieder mit heimlichem Terror erdrückt (die bösen Mütter und Väter, die ihre Kinder nicht freigeben, die bösen Geschwister, die aus Angst vor dem Vergleich zu mörderischen Verwandten werden), ein allzu großer Anspruch, den der einzelne auf sich selbst richtet und den er nicht erfüllen kann - das sind Ausgangssituationen, die im Film zum Anlaß der psychischen Krise, unter Umständen der Krankheit werden.

Eines fällt auf: Es sind immer wieder Männer, die gewalttätig reagieren, die als Psycho- oder Soziopathen aggressiv, leidenschaftlich und zwanghaft ihre Verwirrung, ihre Wut und ihren Schmerz nach außen tragen. Es sind immer wieder Frauen, die depressiv reagieren und als wehr- und willenlose Opfer von Umständen erscheinen, deren Beherrschung sich ihnen entzogen hat oder die sie nie beherrscht haben. Ganze Genres sind gefüllt mit psychisch kranken Frauen; kein Melodram kommt ohne Zusammenbrü-

che aus. In Überspitzung könnte man sagen: Von der Psychopathie abgesehen ist die psychische Krankheit im Film fast ausschließlich die Domäne der Frauen. Vielleicht ist deshalb ein Film wie GLORIA (USA 1980) von John Cassavetes so überraschend, weil hier eine Frau - entgegen den Regeln des Genres - vom Opfer zum Täter wird und souverän (also: gewalttätig) nach männlichem Vorbild ihre eigenen Interessen durchsetzt. Die Aufarbeitung dieser intimen Verbindung des Bildes der Frau im Film mit Konzeptionen des Wahnsinns im Film hat gerade erst begonnen [33]; gesicherte Ergebnisse liegen noch kaum vor.

Es deutet sich aber an, daß der Wandel der Konzeptionen der psychischen Krankheit angeregt, begleitet oder erzwungen wird durch den Wandel der Konzeptionen ganz anderer Realitätsbereiche. Welche kollektive Lerngeschichte muß einem Film wie DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT (BRD 1979) von Norbert Kückelmann vorausgehen, bis er von breitem Publikum verstanden werden kann? Könnte man heute noch einen Film über die parasitäre Bindung eines Sohnes an die Mutter machen, die in Psychopathie mündet - und wenn nicht: welche Lerngeschichte hat diesen einst populären und verbreiteten Motivkreis zum Absinken gebracht? Der "romantische Sozialrebell" à la BONNIE AND CLYDE (USA 1967, Arthur Penn) rebelliert nicht nur gegen Patriarchat und Autorität, sondern setzt auch ein naiv-romantisches Bild der modernen Gesellschaft voraus; könnte diese Rebellion heute auch noch inszeniert werden? Oder sind die dazu nötigen Konzeptionen von "Gesellschaft" inzwischen so anders geworden, daß der Stoff "altertümlich" erscheinen muß? Wir können dem hier nicht nachgehen; es hat sich aber an zahllosen Stellen der historischen Beschreibung gezeigt, in wie inniger Verbindung inniger Verbindung populäre Konzeptionen der psychischen Krankheit und Modelle der Familie, der Gesellschaft, der institutionellen Autoritäten usw. stehen. Die Beschreibung der Veränderungen der psychischen Krankheit im Film kann nicht isoliert geschehen, sondern muß auch auf jene anderen Konzeptionen ausgreifen, heißt das.

Daneben steht der Wandel der Erscheinungsformen der Krankheit im Film unter einer eigenen Logik: der Logik der ästhetischen Negation der bestehenden Verhältnisse. Das Überschreiten der Alltagsnormen, das Ausbrechen aus den alltäglichen Routinen und das extreme Ausagieren von extremen emotionalen

und affektiven Gemütsbewegungen sind nicht konstruktiv, sondern selbstzerstörerisch - zumindest am Ende. Die Krankheit ist ein Schmerz, den der Kranke sich selbst zufügt, als Antwort auf einen Schmerz, den andere ihm zugefügt haben oder den Ereignisse verursacht haben, die man nicht beeinflussen kann. Mit Ausnahme der wenigen Filme, die die Krankheit als eine (lustvolle) Steigerung der Sensibilität und Kreativität interpretieren, ist der Grundton der Filme melancholisch, die "Botschaft" entsprechend vorwurfsvoll: "Sieh, hier ist einer, der dem Druck der schlechten Verhältnisse nicht standgehalten hat!" Die "Botschaft" kann aber auch anders gelesen werden: "Sieh, hier ist einer, der eine Vorausahnung hatte von der Änderung der Realität - er verstand es selbst nicht, und keiner wollte ihn hören!"

Das verdient besondere Aufmerksamkeit, betrachten wir dazu ein Beispiel. Oft sind die Kranken gekennzeichnet als Opfer einer sozialen, karitativen, administrativen Umgebung, die sie von vornherein zu Opfern stempelt. Die hilflosen Versuche des Martin Sonntag in DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT, seinen Freiheitsdrang umzusetzen und seine Unabhängigkeit auszudrücken und auszuleben, sind zum Scheitern verurteilt, lange bevor er sie unternimmt. Die Ambivalenz, von der vorhin die Rede war, spielt in Martins Geschichte eine zentrale Rolle: In den Filmen, denen Martin seine Taten nach stellt, die er als "Krücken" seines Selbstbildes benutzt, sind "Raub", "Besitz von Waffen", "Treue", "Ausüben von Macht" als ein Ausdruck von Unabhängigkeit und individueller Souveränität angesehen (Wulff 1985: Kap. 5). In der Wirklichkeit, in der Martin leben muß, sind die gleichen Dinge ganz anders interpretiert und eingebunden, sie sind Anlaß und Grund, den Täter zu internieren und zu bestrafen. Der gleiche Gestus, der in einer Kriminalgeschichte den selbstbewußten und durchsetzungsfähigen Banditencroquis kennzeichnet, ist nur noch ein jämmerlicher Schatten seiner selbst, wenn Martin ihn ausprobiert. Was in den Hollywoodgeschichten aufgeht, ist in Martins Realität Anlaß für das endgültige Desaster seines Lebens. Der Tod des Hollywood-Gangsters ist immer noch heldenhaft und souverän; Martins Ende ist nur noch traurig und armselig.

In Martins unterentwickelter Fähigkeit, Fiktion und Wirklichkeit zu trennen, scheinen aber zugleich die utopische Ausrichtung seines Handelns und die utopistischen Eigenschaften seiner Vorbilder auf. Nur: die "andere Wirklichkeit", in der ein Martin Sonntag

alle die Werte und Zuwendungen erhält, um die er jetzt vergeblich kämpft, ist fern und unrealistisch. Gleichwohl ist sie strukturell in allen Taten Martins anwesend. Die verzweifelten Versuche Martins, sich zur Wehr zu setzen, setzen eine Ahnung dessen voraus, was wäre, wenn die Verteidigung gelänge. Generalisiert: In der sogenannten Krankheit scheint der utopische Vorgriff auf Verhältnisse auf, in denen im Kontrast zur Gegenwart Entfremdung, Einsamkeit und Alltagszwänge aufgehoben sind. Wollte man Blochs Überlegungen zum "Prinzip Hoffnung" auf die Vielfalt der Erscheinungsweisen der psychischen Krankheit anwenden, so steht hinter dem Krankwerden von Menschen das Gegenbild einer Wirklichkeit, in der sie nicht krank geworden wären [34].

Für die Bedeutung der utopischen Funktionen der Krankheit im Film ist eine Unterscheidung wichtig: Während manche Filme den Bereich und das Terrain der Krankheit als eine schlimme Gegenwelt darstellen, als gefährliche Einbrüche des Schrecklichen, Bedrohlichen und Entsetzlichen in die Sicherheit der Lebenswelt, entwerfen andere Filme die Krankheit als einen elementaren Protest gegen die Wirklichkeit und als einen utopischen Vorgriff auf eine Welt, in der der Schmerz aufgehoben ist. Erscheint im ersten Typ die Krankheit als eine Bedrohung für Integrität und Identität des Individuums, dient sie im letzteren Fall gerade zur Rettung und zur Erhaltung der Selbstachtung und des Selbstwertgefühls gegen eine Realität, die den einzelnen verschlingen würde, würde er sich nicht mit der Krankheit zur Wehr setzen.

Daß auch in der Verneinung der Welt der Schmerz, die Selbstzerstörung, Schuld und Trauer erhalten bleiben, ja noch größere Bedeutung erhalten als außerhalb der Krankheit, kennzeichnet die Krankheit zwar eher als Hilferuf denn als konstruktiven Protest. Der utopische Anspruch bleibt aber bestehen, handelt es sich doch immer um Grenzüberschreitungen, wenn jemand krank oder als krank etikettiert wird: Wird in den einen Geschichten die Erstickung individueller Lebensimpulse durch das Überhandnehmen und die Übermacht bürokratischer Institutionen behandelt, handeln andere von der Überschreitung der Wirklichkeit, wie sie in allen großen Gefühlen - Liebe, Haß, Angst, Trauer usw. - möglich ist. Die Endlichkeit der Welt und der Zeit stehen der Erfüllung der Liebe entgegen, und der Wahn ist die Rettung der Liebe gegen die Welt und die Zeit. Auf der anderen Seite dieses Spektrums rettet der Psychopath sich selbst, seine eigene Identität gegen eine

Welt stellend, die ihn zermalmen würde, würde er sich ausliefern. Auch seine Handlungen können als aberwitziger Protest gelesen werden.

Die implizite Kritik, die durch den filmischen Wahnsinn ausgedrückt wird, kann aber auch handfeste Formen annehmen und sich unmittelbar auf Gegebenheiten der äußeren Realität richten: auf die nicht-verstehende Verwaltung jugendlicher Delinquenz, auf das Dauerproblem der Herstellung von Öffentlichkeit für das verbotene Terrain der Psychiatrie, auf die Humanisierung der psychiatrischen Behandlungs- und Verwahrmethoden, auf die Unwirtlichkeit der Städte, usw. Die Opfer dieser Wirklichkeiten tragen die Sympathie des Zuschauers, sie verkörpern Residuen von Werten, Fähigkeiten und Möglichkeiten, die als elementare menschliche Rechte und Bedürfnisse gelten. Das Elend der psychischen Krankheit wird diesen Kranken nicht mehr schuldhaft selbst zugewiesen, sondern in ein Bedingungsgefüge gestellt, in dem die Verantwortung den Institutionen, der lebensweltlichen Umgebung, der familiären Situation oder ähnlichem zukommt. Daß Filme mit dieser Zielrichtung in ganz anderer Weise zum Anlaß und Gegenstand gesundheits- und sozialpolitischer Auseinandersetzung werden als Filme, die sich eher "philosophisch-metaphorisch" mittels der Krankheit mit der Wirklichkeit auseinandersetzen, versteht sich von selbst. Daß die Regisseure solcher Filme ganz bewußt in die äußere gesellschaftliche Wirklichkeit eingreifen wollen, daß darum auch die verwendeten filmischen Mittel dokumentarischer Art sind (auch wenn es sich um Spielfilme handelt), ist evident und macht den wesentlichen Unterschied zu jenen anderen Filmen aus, in denen der Wahnsinn Mittel zur Demonstration ganz anderer Inhalte ist.

Gegen die engagierten und erkennbar auf Konkretes gerichteten Beiträge zur öffentlichen Auseinandersetzung mit der Psychiatrie und den Verfahren, mit denen unsere Gesellschaft ihre Abweichler und Außenseiter behandelt, stehen jene anderen Filme, die die Krankheit zum allegorischen Vehikel modischen Welterschmerzes und zum Symbol entfremdeter Beziehungen in der Massengesellschaft machen. Insbesondere in Deutschland häufen sich in den letzten Jahren Filme, die die Krankheit metaphorisch ausbeuten. Das ist einerseits natürlich ein Indiz dafür, welche Interpretationen dem Wahnsinn im Lauf der letzten fünfzehn Jahre zugewiesen worden sind; und da finden sich andererseits Indizien eines erstickten politischen Aufbruchs, der in der Korruption der In-

stitutionen steckengeblieben ist, keine politische Strategie fand und in "Beziehungskisten" (die meist im halblinken Akademiker-Milieu spielen) letzte Reste des Anspruchs auf humane und repressionsfreie Lebensverhältnisse ausdrückt.

Die Krankheit wird so zum Ausdruck einer allgemeinen (aber diffusen) Entfremdung zwischen der Lebenswelt und denen, die sie bewohnen. Lakonisch heißt es in der schon zitierten Kritik des *Tip* zu DIE BERÜHRTE: "Wer ist nicht schizophren?" (25, 1981: 19). Diese Schizophrenie hat mit psychiatrischen Phänomenen nichts mehr gemein, sie ist ideologischer Art; daß der regressive Zug, der darin auch zum Ausdruck kommt, in Verbindung gesehen werden muß mit dem Aufgeben politischer Analyse und politischen Engagements, erscheint evident. Dann erscheint der "Wahnsinnige" als einer, der konsequent ist und aussteigt aus einer Wirklichkeit, die "bizarrer ist denn je" (ebd.). Die Identifikation geschieht durch die eigene Unzufriedenheit und Nichtganz-Angepaßtheit hindurch: "Ich begreife, wie es jemand vorziehen mag, in der Lust unterzugehen, denn paralysiert [sic!] weiterzuleben" (ebd.).

Stereotype Muster dieser neuen Auslegungen der Geisteskrankheit im Film haben sich längst herausgebildet. Sie konstituieren einen eigenen Assoziationskomplex, in dem Gegenstände der Lebenswelt durch den Wahnsinn qualifiziert werden und vice versa der Wahnsinn einen lebensweltlichen Ort im Gefüge anderer Kategorien zugewiesen erhält. Daß das historisch einhergeht mit dem Verlust von Rationalität in den politischen "Bewegungen" der späten siebziger Jahre, ist zwar durchaus in Übereinstimmung mit der neuzeitlichen Gegeneinanderstellung von "Wahnsinn" und "Vernunft". Daß der "Wahnsinn" jedoch als Chiffre für die "Unmöglichkeit der gesellschaftlichen Veränderung" gesetzt oder auch als Globalsymbol des repressiven Systems (wie in TAG DER IDIOTEN) genommen wird und so zur Entlastung eines wie auch immer gearteten Engagements dient - das gehört zur "Pathologie der akademischen Opposition" und kann uns hier nicht beschäftigen. Diese Auslegungen der psychischen Krankheit - das sollte festgehalten werden - haben nur subkulturelle Geltung, wirklich populär sind sie nicht.

In Claudia Lenssens Kritik zu DIE BERÜHRTE liest es sich wie in einem Regiehandbuch: "Wenn dies der Versuch ist, den Wahnsinn von innen zu filmen [mit

diesem Anspruch war Sanders-Brahms angetreten], dann ist er eine klare Angelegenheit von bläulicher Lichtkunst, überdeutlichen Tönen und steif agierenden Menschen. Die Klinik ist der Ort der Ledergurte und Spritzen, die Eltern sind die, bei denen ununterbrochen der Börsenbericht tönt und die totale Verständnisblockade als dilettantische Scharfkantigkeit erscheint; die Mauer in Berlin ist die eindeutigste Alptraumkulisse überhaupt, ein Abrißhaus ist zwei Schwenks wert, weil jemand 'No mercy - no future' draufgesprayt hat; die Kälte ist kalt, und die Wärme ist warm" (*Die Zeit*, 27.11.1981: 51).

Das Verfahren, das Claudia Lenssen hier thematisiert, ist wiederum deutlich: ein durch einen Terminus ("wahnsinnig") bezeichneter Gegenstand ("Wahnsinn") wird semantisiert und konzeptualisiert dadurch, daß er in ein sich wechselseitig definierendes Gefüge anderer Termini, Gegenstände und Konzepte eingerückt wird. Die Reflexivität dieser konzeptuellen Einheit bedingt ihren tautologischen Charakter. Die Referenz eines solchen Assoziationskomplexes ist ein Modell der Realität, so daß - wenn der Komplex als ein "Fall" ausgefaltet oder sonstwie ins Spiel gebracht wird - die allegorische bzw. metaphorische Darstellung der Wirklichkeit möglich wird. Die Referenz dieses Komplexes ist, davon war schon mehrfach die Rede, nicht die psychische Krankheit im klinischen Sinne, so daß eine hier ansetzende Kritik fehlgreifen muß. Es handelt sich vielmehr um eine ideologische Konstruktion, eine "kulturelle Einheit", ein "Sinnganzes".

Das Problem der Kritik der Metaphorologie der psychischen Krankheit bleibt somit bestehen und kann hier nur festgehalten werden: Die metaphorisierende Auslegung der Krankheit kann selbst nicht Ausgangspunkt der Kritik des Verfahrens sein. Das Verfahren ist legitim und verbreitet. Es nutzt die poetischen Möglichkeiten (und damit das semantische Potential), die sich z.B. mit der Ausgrenzung der Krankheit und der Kranken aus der Gesellschaft bieten, es deutet z.B. die räumliche und soziale Absonderung der Kranken in den Anstalten als ein spezifisches Modell der Realität [35]. Der Ansatzpunkt der (psychiatrischen) Kritik liegt außerhalb des semantischen und ästhetischen Verfahrens und ist ethischer Natur: Ist es legitim und zulässig, eine Randgruppe der Gesellschaft, die unter elementaren Problemen der Integration und Achtung zu leiden hat, für ästhetische Zwecke zu benutzen (um nicht zu sagen: auszunutzen)?

Die Auseinandersetzungen zwischen psychiatrischer und literarischer Kritik des Psychiatrie-Films bilden zugleich einen besonderen Realisierungsbereich der Konzeptionen, von denen hier die Rede war. Was geschieht? Auf einer höheren semantischen Stufe wird über die Geltung und die Geltungsansprüche konzeptueller Modelle verhandelt, es wird über die Verantwortlichkeit der Anwender, z.B. der Filmemacher, debattiert, es geht schließlich um die "Wahrheit" (auch wenn hier zwei ganz unterschiedliche Wahrheitsbegriffe einander entgegenstehen - ein solcher der "realistischen Wahrheit" und einer der "Authentizität des Sinns"). Eines fällt bei der Durchsicht der einschlägigen Kritiken auf: die Konzeptionen, die gerade benutzt werden, werden nicht thematisiert (wodurch sie diskursiv verfügbar würden), sondern einander polemisch entgegengesetzt - so daß ihre jeweiligen Funktionen im jeweiligen Kontext, ihre innere Struktur und ihre Historizität nicht in den Blick geraten.

All dies bestätigt die eingangs formulierte These: Alle Konzeptionen der psychischen Krankheit sind kulturelle Einheiten, werden ausgehandelt, verändert, stehen in Konkurrenz oder Übereinstimmung mit anderen Bereichen des Wissens, usw. Der gleiche Realitätsausschnitt, auch das hat sich deutlich gezeigt, ist Objekt ganz verschiedener Konzeptualisierungen, die nebeneinander stehen können, ohne sich aufzuheben, auch wenn sie Widersprüchliches behaupten sollten. Die Geltung und das Funktionieren des "Böse Mutter-Modells" der Psychopathie wird durch das konkurrierende "Böse Stadt-Modell" der Psychopathie weder aufgehoben noch in Frage gestellt. Gleiches gilt auch in globalerem Sinne: Die populären Konzeptionen der psychischen Krankheit stehen neben (und nicht: gegen) die wissenschaftlichen Konzeptionen. Jeder verfügt über verschiedene Wissensseinheiten, die einem besonderen Realitätsausschnitt wie der psychischen Krankheit zugeordnet sind. Aber jeder kann auch erkennen, welche Konzeption in welchem Kontext aktiviert werden muß. Ob einer nun tatsächlich einem "realen" Kranken gegenüber darauf verfällt, das Modell zu aktivieren, das ihm bei der Lektüre eines Psychopathen-Films gute Dienste leistete, oder ob er nicht auch noch über ganz andere Modelle und damit Verhaltensmöglichkeiten verfügt - das darf nach der motivgeschichtlichen Untersuchung mit gutem Grund gefragt werden. Doch das ergäbe ein anderes Buch.

## Anmerkungen

[30] Als oberflächliches Indiz können diverse Kreuzigungsszenen in allen Genres angesehen werden. Eine Auswahl: DAS LEBEN DES SCHIZOPHRENEN DICHTERS ALEXANDER MÄRZ (BRD 1975, Heinar Kipphardt); CARRIE (USA 1975, Brian de Palma); JAIDER DER EINSAME JÄGER (BRD 1971, Volker Vogeler); THE LODGER (Großbritannien 1926, Alfred Hitchcock); GIBBI WESTGERMANY (BRD 1979, Christel Buschmann); DIE BERÜHRTE (BRD 1980/81, Helma Sanders-Brahms). Das visuelle Motiv der Kreuzigung ist ein deutliches Zitat der biblischen Szenerie; angemerkt sei, dass das kreuzigende Auseinanderbreiten der Arme zugleich ein Symbol der größten Verletzlichkeit und ein gestischer Ausdruck größter Schutzlosigkeit ist. - In der extremsten Variante, die möglich und nachgewiesen ist, werden in der psychischen Krankheit nicht nur religiöse Motive und Anregungen ausgelebt bzw. für die Inszenierung genutzt, sondern erscheint die Krankheit selbst als eine Quasi-Religion, fremd, rätselhaft, voller verborgener Bedeutungsmöglichkeiten. In EQUUS (Großbritannien 1978, Sidney Lumet) rächt sich ein Siebzehnjähriger für eine sexuelle Frustration an der von ihm selbst entworfenen "Pferdegottheit", indem er sechs Pferden die Augen aussticht. In THE MAFU CAGE (USA 1977, Karen Arthur) wird die Geschichte der gestörten Cissy erzählt, die mit ihrem Vater einige Jahre im Kongo verbracht hat. Nach dem Tod des Vaters lebt sie mit ihrer Schwester Eilen zusammen, die als Sozialarbeiterin arbeitet. Cissys Zimmer ist voll mit tropischen Pflanzen und einem Affenkäfig, in dem sie Affen - die sie "Mafu" nennt - hält. Von Zeit zu Zeit verfällt sie in Zustände geistiger Umnachtung bzw. ritueller Exstase, sie führt rituelle Todes Zeremonien auf, nach denen die Affen erschlagen werden.

[31] Tatsächlich ist der kulturelle Geltungsbereich der uns beschäftigenden konzeptuellen Modelle des Wahnsinns sehr begrenzt - auf die meisten westlichen Länder der "ersten Welt"; alle anderen Teile der Welt - die meisten Länder der "zweiten" und der "dritten Welt", der Ostblock, Ostasien usw., kennen voraussichtlich andere Gliederungen des Problems und des Realitätsausschnittes; dort sähe eine solche Untersuchung entsprechend anders aus. Allerdings bleibt zu fragen, ob dadurch auch die Verständlichkeit der hier beschriebenen Modelle in Frage gestellt ist. Es ist aus ethnologischen Beschreibungen bekannt, dass in anderen Gesellschaften Phänomene, die bei uns zu den Krankheiten gesellt werden, als "normal" gelten und oft in zeremonieller Weise in gesellschaftliche Wirklichkeiten einwirken: die Ethnopsychiatrie beschäftigt sich zentral mit der Relativität der kulturellen Konzeptionen des Wahns. "Der Begriff 'normal' ist eine Variante des Begriffes 'gut', eine normale Handlung ist eine gute Handlung, die vom Kollektiv gebilligt wird und mit dem Ideal der Gruppe übereinstimmt. Die Kwakiutl-Kultur gründet sich auf die Sitte des Potlach, das heißt auf den Kampf um das Prestige. Während wir die paranoide Veranlagung als pathologisch betrachten, sehen die Kwakiutl darin eine besondere Begabung. Deshalb steht sie ja am Anfang der Wettkämpfe, der Herausforderungen, der



Schlachten um Geschenke und Gegengeschenke. Gehen wir noch weiter: Jede Erziehung wird zum Ziel haben, die Keime der Paranoia beim Kind zu pflegen und zu entwickeln. Das zu passive, zu sanfte und zu gehorsame Kind wird man als 'anormal' betrachten. Ebenso ist es selbstverständlich, dass uns der Argwohn, der zum Verfolgungswahn führt, als psychische Störung erscheint. Bei den Dobermann aber gilt der Argwohn niemals als eingebildet. Er entspricht einer 'magischen' Kultur, bei der man in jedem Augenblick die unsichtbaren Angriffe der Zauberer fürchten muß. So ist das für den Argwohn prädisponierte Individuum in vollkommener Übereinstimmung mit den traditionellen Werten" (Bastide 1973: 68).

[32] In der Praxis der Filmaufführung zeigt sich ein weiteres Problem: dass nämlich die Reaktion des Nicht-Kritiker-Publikums den Film mit nochmals veränderten Maßstäben qualifiziert - als Komödie mit vielen Gags; als Identifikationsfigur wird das oppositionelle Individuum genommen; die "Irren" bilden den skurrilen und verrückten Rahmen des Geschehens. In einer solchen Rezeption steht der Film dann nicht nur in der Tradition der "Irrenklamotte", sondern wendet auch Rezeptionsstrategien an, die in den populären Medien weite Verbreitung haben. - Sicherlich kann manches Lachen als befreiendes oder wegweisendes Lachen psychoanalytisch interpretiert werden, doch bleibt das Problem offen, ob (a) der metaphorische Charakter des Films in einer solchen Rezeption überhaupt erkannt werden kann oder eine Rolle spielt, und (b) ob der Film tatsächlich überhaupt als Film über eine "Anstalt" und über "Psychiatrie" erfaßt wird, oder ob nicht vielmehr die Markierung "fiction!" durchgängig bewußt bleibt und sich das Interesse auf die Inhaltsfigur "autonomie-bedürftiges Individuum rebelliert gegen Autoritäten" richtet. - Einige Dokumente derartiger Rezeptionen finden sich in der *Filmszene* der Atlas Film, in der Berichte aus Spielstellen abgedruckt sind; zu ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST heißt es u.a.: "intelligente, witzige, spannende, dazu filmtechnisch gekonnt gemachte Auseinandersetzung mit dem Thema" [mit welchem Thema?]; oder: "das ernste Thema [!] ist durch viele Gags aufgelockert worden"; oder sehr direkt: "sehr viel gelacht", "größtenteils recht gute Gags" u.ä.m. (l, 1980: 41). An den Zuschriften zeigt sich zudem, dass die Vorbildung, der soziale Status und die Interessen der Zuschauer maßgeblich auch den Duktus der Rezeption (oder, das wäre zu bedenken: des Berichtes über die Rezeption) beeinflussen; so lautete die Zuschrift der "Uni Bochum": "Zeigt sehr deutlich und hart Methoden, die auch leider heute noch zum Alltag in unseren Landeskrankenhäusern gehören". Die Probleme, die sich der Analyse derartiger Rezeptionen und Reaktionen stellen, sind noch völlig ungelöst; ihre Lösung muß natürlich in der Empirisierung der Theorie der konzeptuellen Modelle betrieben werden.

[33] Vgl. Rosen (1973: 234ff, 357ff); bereits in dieser Untersuchung kontrastierte Marjorie Rosen Motive, die im Film der 1940er Jahre eine Rolle gespielt haben, mit Motiven, die in den 60er und 70er Jahren ins Zentrum rückten. Zum Film der 1940er Jahre heißt es: "But the most popular means of terrorizing females in fortie's movies was not simply to do away with them or present them as creatures with physical disabilities; movies played on

their mental balance, presuming, first of all, that hysteria could overtake women at any time, second, that paranoia was practically their second nature, and third, that men were arbiters of the sanity - or insanity" (234); zum Alterswahnsinn von Frauen in Filmen der 1960er Jahre heißt es: "For this women, sex has faded, and dementia has set in. The cues range from unrequited love to loneliness to Obsession with Daddy and sibling rivalry" (359); in den 1970er Jahren schließlich "moviemakers have equated female sexuality with psychopathy" (358). Vgl. darüber hinaus Bisplinghoff (1982) - vor allem zu Polanskis REPULSION; Kinder/Houston (1975/76) - ein kurzer historischer Überblick; Fishbein (1979) geht vor allem auf THE SNAKE PIT ein.

Zum außerfilmischen Zusammenhang von Sexismus und psychischer Krankheit vgl. Burgard (1980) und die darin berichtete Literatur.

[34] Bloch ist in seinem Buch "Das Prinzip Hoffnung" auch auf den Wahnsinn eingegangen. Es geht ihm naturgemäß nicht um die medizinische Diagnostik und Ätiologie der Krankheiten, sondern vielmehr um ihren "philosophischen" Gehalt. Seine Unterscheidungen zielen darum nicht auf die Realität der Krankheiten, sondern auf die Bilder des Wahnsinns. Nach der Art der Beziehungen, die zwischen der Wirklichkeit, der Krankheit und der Gegenwart bestehen, unterschied er "Schizophrene" und "Paranoiker": "Der Schizophrene läßt die Welt los, geht auf den autistisch-archaischen Zustand der Kindheit wieder zurück; der Paranoiker aber bezieht aus diesem Zustand immerhin viele seiner durchaus nicht weltabgewandten, sondern weltverbessernden Wahnbilder" (1970: 103). Der autistische Rückzug ist für Bloch nicht utopistisch, wohl aber der phantasievolle Weg des Paranoikers: "Ist Psychose insgesamt ein Nachgeben des Bewußtseins gegenüber einem Einbruch des Unbewußten, so zeigt das paranoisch Unbewußte [...] jedenfalls utopistische Ränder. Der Schizophrene unterliegt wehrlos überkommenen Mächten, ist durchaus gebannt, geht mit den Regredierungen des Wahns in archaischer Urzeit und malt, reimt, stottert aus ihrem verschollenen Traum; der Paranoiker dagegen reagiert auf die überkommenen Mächte mit Querulantum und Verfolgungswahn, er bricht sie zugleich durch abenteuerliche Erfindungen, Sozialrezepte, Himmelsstraßen und dergleichen mehr" (104). Bei der Durchsicht der Filmkranken fällt auf, dass der Typus des regressiven Wahnsinns fast gar nicht vertreten ist, so dass diese Unterscheidung zur Beschreibung der Konzeptionen des Wahnsinns im Film keine Rolle spielt. Diese Beobachtung kann allerdings natürlich als mittelbares Indiz für die Stimmigkeit der "Utopie"-These gelten. Blochs Überlegungen erscheinen uns darum so wichtig, als er die Krankheit mit Hilfe von "Sinn"-Kriterien zu erfassen sucht. Das entspricht durchaus der hier vertretenen Position: Die Untersuchung der populären Konzeptionen des Wahnsinns und der Psychiatrie ist kein medizinisches, sondern ein wissenssoziologisches, semantisches und semiotisches Problem.

[35] Diese "poetologischen" Voraussetzungen erfüllt z.B. auch die Konzeption des Gefängnisses, so dass metaphorisierende Geschichten alternativ in der Anstalt oder im Gefängnis spielen könnten. Diese Beobachtung illustriert,

dass sich "Genres" nach motivgeschichtlichen und motiv-poetologischen Gesichtspunkten ganz anders definieren lassen als das üblicherweise geschieht.

### **Literatur**

Bisplinghoff, Gretchen (1982) Codes of feminine madness. In: Film Reader 5, S. 37-40.

Bloch, Ernst (1970) Das Prinzip Hoffnung. 1.2.3. Frankfurt: Suhrkamp.

Burgard, Roswitha (1980) Wie Frauen "verrückt" gemacht werden. 3., überarb. Aufl. Berlin: Frauenselbstvlg.

Fishbein, Leslie (1979) "The snake pit" (1948): The sexist nature of sanity. In: American Quarterly 31, S. 641-665.

Goffman, Erving (1971) Interaktionsrituale. Über Verhalten in direkter Kommunikation. Frankfurt: Suhrkamp (Suhrkamp Theorie.).

Kinder, Marsha / HOUSTON, Beverle (1975/76) Madwomen in the movies: Women under the influence. In: Film Heritage 11,2, S. 1-12, 33.

Rödl, Josef (1979) Ein neuer Ansatz. <Interview.> In: Filmjournal 11, S. 4-14.

— (1980) <Zu "Albert - warum?"> In: Fischer (1980: 19).

Rosen, Marjorie (1973) Popcorn Venus. Women, movies, and the American dream. New York: Avon Books.

Sontag, Susan (1981) Krankheit als Metapher. Frankfurt: Fischer Taschenbuch Verlag (Fischer Taschenbuch. 3823.).

Tretter, Felix (1982) Tag der Idioten - psychiatrische Patienten als Metapher. In: Deutsches Ärzteblatt 79,27, S. 68-72.

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

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