

Hans J. Wulff: Bilder der Psychiatrie im Spielfilm der neunziger Jahre

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Medien praktisch* 24,1, 2000, S. 51-56.
URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-89>.

Psychiatrie als Ordnungsmacht

Wer sich mit den Fragen der *Öffentlichkeit der Psychiatrie* beschäftigt, ist nur in zweiter Linie mit der Geschichte und den *public relations* der Psychiatrie konfrontiert, sondern zuerst und vor allem mit alltäglichen Vorstellungsmustern, mit Vorurteilen, Imaginationen und kollektiven Phantasien - mit dem, was man "populäre Konzeptionen der psychischen Krankheit und der Psychiatrie" nennen könnte [7,8,9]. Wer sich für die Geschichte der Psychiatrie, der Behandlungsmethoden, der Kliniken, der Ärzte und Helfer interessiert: er findet tiefgreifende Veränderungen, vehemente Auseinandersetzungen, Brüche und Neubestimmungen dessen, was Psychiatrie leisten kann und soll [1,2,3,8]. Wer sich aber für diese *Alltagsbilder der Psychiatrie* interessiert, für die Urteile der Außenstehenden, stößt auf eine Geschichte der Ängste und der Abwehrreaktionen, mit denen über die Jahre und Jahrzehnte der psychischen Abweichung begegnet wurde. Über Jahrhunderte hinweg wurde der Kranke in den Entwürfen der "Volkspychologie" als ein Fremder aufgefaßt, der eine möglicherweise unabsehbare Gefahr für die anderen darstelle. Der Psychiater wurde und wird dabei oft zu einem Agenten der bürgerlichen Normalität, seine Aufgabe ist es, wieder unter Kontrolle zu bringen, was unkontrollierbar zu werden drohte.

Eine Vorstellung von der Psychiatrie als Ordnungsmacht dominiert auch die Geschichte ihrer *images* im Film über weite Strecken. Dagegen fallen jene anderen Programme, in denen der Psychiater als Anwalt der Kranken auftritt und in denen es Programm ist, die Erscheinungswelt der Krankheit ernst zu nehmen, sie zu akzeptieren und sie in mögliche Formen des Lebens und des Zusammenlebens zu integrieren, bis heute ins Auge. Es sind vor allem Filme der siebziger Jahre gewesen, in denen bis heute ein antipsychiatrischer Impuls wirksam und spürbar ist, und es ist deutlich, daß diese Filme ohne den Kontext der Studentenrevolte und der Demokratisierungsdebatten nicht denkbar wären.

Die Verklammerung der öffentlichen Bilder der Psychiatrie und des politischen Kräftefeldes der Zeit

besteht weiterhin - nur haben sich die Akzente grundlegend verschoben. Die Filme der siebziger Jahre (der prominenteste von ihnen ist *EINER FLOG ÜBERS KUCKUCKSNEST* geblieben) markieren einen Ausnahmezustand und zugleich eine extreme Position, in der die Psychiatrie-*images* in Bezügen von Demokratisierung, Klassenkampf und Befreiung, oft genug als deren Gegenbild, bestimmt wurden. Ich will danach fragen, ob das, was heute, in der zweiten Hälfte der neunziger Jahre, die *images* der Psychiatrie und der psychischen Krankheit dominiert, wiederum einer besonderen politischen Phase der Gesellschafts- und darin auch der Psychiatriegeschichte angehört, die man als "Revisionismus" bezeichnen könnte - eine Bewegung zwischen Traditionalismus, Entpolitisierung und gesellschaftlichen Umverteilungskämpfen bei fortschreitender Individualisierung des Gesellschaftslebens.

Grundlage des folgenden Berichts ist eine Diskursanalyse von Filmen aus den letzten zehn Jahren, insbesondere aus 1994 bis 1998, sowie von ca. 80 studentischen Drehbuchentwürfen aus den letzten beiden Jahren. *Diskursanalyse* untersucht *Vorstellungsbilder*, die den Filmen des Korpus zugrundeliegen, und sie untersucht das Spektrum an Unterschieden, an besonderen Akzenten, an besonderen Themen. Es geht um Bilder und Phantasien der Krankheit und der psychiatrischen Institutionen, um einen besonderen Ausschnitt aus der populären Geistesgeschichte der Psychiatrie. Vorstellungsbilder haben unter Umständen mit der Erfahrung der Krankheit nichts zu tun. Sie verorten die Krankheit im Horizont von Zeitgenossenschaft, von Überzeugungs- und Meinungs-Konflikten, von Wunschphantasien und Angstvorstellungen sowie von den Handlungsmöglichkeiten, die dem Zuschauer möglich scheinen.

Die Ansichten und Bilder des Psychiatrischen stehen nicht fest, ihr Wandel zeigt sich schon bei oberflächlichem Hinsehen. Läßt man sich erst einmal auf die Annahme ein, daß man Phantasmagorien und Vorstellungsbilder untersucht, zeigt es sich schnell, daß man über Kontexte sprechen muß, nicht allein darüber, wovon unmittelbar die Rede ist. Die Bilder der Psychiatrie und der psychischen Krankheit sol-

len nicht für sich allein untersucht, sondern sollen in einen Kontext gestellt werden. Eine Inhaltsanalyse, die nicht auch nach den äußeren, gesellschaftlichen, politischen und medizinischen Rahmen fragt, in denen populäres Wissen über Psychiatrisches entsteht und kursiert, muß blind bleiben. Das scheint mir zentral zu sein, daran will ich festhalten, darum stützen sich die folgenden Überlegungen auf Methoden der Diskursanalyse.

Neue Psychriefilme

Neue Filme zur Psychiatrie: Sie sind zentriert auf den Wahn als einen extremen Geisteszustand, der existentielle Grunderfahrungen berührt. Der Kranke wird isoliert, aus seinen sozialen Bezügen herausgenommen, als Ausnahmefigur vorgeführt. Ein extremer Fall ist der Dokumentarfilm *HERR W. UND HERR W.* (BRD 1996), das Doppelporträt eines amerikanischen und eines deutschen Psychotikers. Am Ende wird eine Detailaufnahme vom Auge des Kranken mit Flugaufnahmen über die Hochhäuser Manhattans konfrontiert, Mikro- und Makrokosmos zusammenführend; dazu klagt eine Opernarie um Erlösung. Alle Unterschiede der beiden Lebenssysteme versinken, es bleibt der Fluchtpunkt der Psychose als einer Nähe zu den letzten Dingen. Ein lyrischer Impuls ist allenthalben spürbar. Das letzte Interview des Films stellt fest, daß trotz aller Schmerzen der Kranke ein Gott ist, der sich eigene Welten schaffen kann.

Wahnsinn als genialische Möglichkeit, als Übergang zu unkontrollierter Kreativität also? Darunter verschwindet eine analytische Neugierde, mit der das vorliegende Material auch befragt werden könnte. Die Wohnung des Deutschen ist beispielsweise verwahrlost in einem für bürgerliche Sauberkeitsvorstellungen unvorstellbaren und unsäglichen Maße - allerdings ist "Verwahrlosung" eines der symptomatischen Kennzeichen der Krankheit, genießt fürsorgliche Aufmerksamkeit und gehört in die Darstellung der Krankheit und die Selbstdarstellung des Krankseins unmittelbar hinein, die der Kranke dem medizinischen Personal gegenüber betreibt und betreiben muß (gelegentlich wird von der "Stütze" gesprochen, die gewährt worden ist). Der Kranke ist sich seiner Rolle als Kranker durchaus bewußt, er inszeniert sein Leben als Kranker, sonst würde er nicht mehr als krank gelten und seinem Leben die Grundlagen entziehen. Die eigentliche Verrücktheit ist diese Selbstbezüglichkeit von Eigen- und Fremdwahrnehmung: Das System produziert die Erschei-

nungen der Krankheit, weil es sie von den Kranken erwartet. Die Wohnung des Amerikaners ist dagegen *pikobello*, und weil sie kein Gegenstand fürsorglicher Aufsicht, außerhalb von Kontrolle ist, kann sie die Rolle des letzten Fluchtortes einnehmen. Sie markiert die Privatsphäre dieses zweiten Kranken, der anders als sein Berliner Pendant nicht gezwungen ist, sich durch seine Wohnung als "Kranker" darzustellen. Die Sauberkeit der Wohnung erklärt sich aus der Selbstachtung des Kranken, ist nicht "abwesende Verwahrlosung", sondern Ausdruck einer Bemühung, sich selbst als vollwertige Person zu artikulieren. Ein fürsorgliches System wie das deutsche, das finanzielle Unterstützung, Anspruch auf medizinische Leistungen, arbeitsrechtliche Sonderstellungen und ähnliches umfaßt, kontrastiert scharf gegen das anonyme amerikanische System, in dem der Kranke zwar medikamentös versorgt wird, aber keine weitere Betreuung hat. Verwahrlosung und Sauberkeit sind in dieser Gegenüberstellung ganz unterschiedlich besetzt, bedeuten verschiedenes. Davon berichtet der Film nicht. Die beiden Kranken-Geschichten werden nicht kontextualisiert. Es verwundert nicht: Auch das Feld der sozialen Beziehungen, in denen die beiden Protagonisten leben, wird verschwiegen, bleibt unausgeleuchtet. Offenbar geht es den Filmemachern um anderes.

HERR W. UND HERR W. ist keine Ausnahme, sondern durchaus typischer Vertreter einer Art und Weise, sich der psychischen Krankheit anzunähern, die in dieser Extremform erst in den neunziger Jahren zentral geworden ist. Psychische Krankheit wird nicht im Feld der Psychiatrie und auch nicht in der politischen Frage nach dem Verhältnis von Abweichung und Kontrolle dargestellt, sondern in ein neues Bezugsfeld eingerückt. Ich will versuchen, wenigstens eine Skizze davon zu geben, was in den Vordergrund getreten ist. Mindest die folgenden Charakteristiken psychischer Störung und Krise treten immer wieder prominent auf, ein ganzer Kranz unterschiedlicher Motive:

- ↯ *Drogen Erfahrung* und die damit einhergehende Vereinzelung von "Erleben" als allgemeine Metapher für Zeitgenossenschaft;
- ↯ damit wiederum oft einhergehend eine *Beschleunigung und Intensivierung des Erlebens* als Qualität einer ichbezogenen Erfahrung und einer letztlich im Außergesellschaftlichen angesiedelten Modalität von Lust;
- ↯ *Entgesellschaftung* des einzelnen, Ausfallen des solidarischen Verhältnisses zwischen

Ich und Gesellschaft, Vereinsamung und Isolation;

- ▮ *Aufkündigen und Flucht der Solidarverträge* (der Generationenvertrag ist nur ein Sonderfall, dazu rechnen auch die sozialen Beziehungen in der Familie, die Regulation der Arbeitsbeziehungen usw.) bis zur Extremform des Amoklaufs (wie in *FALLING DOWN* [1993] von Joel Schumacher);
- ▮ das Überhandnehmen der *Angst* schließlich: "Mein Fluch ist meine Angst", heißt es in einem zeitgenössischen Gangsterfilm (*LAST MAN STANDING*, 1996, Walter Hill).
- ▮ Vor allem im Genrefilm fällt schließlich die *Entpsychologisierung des Pathologischen* auf - ich verweise global auf die Genrefiguren des Serienkillers, des Kannibalen und dergleichen mehr (als extremster und prototypischster Fall, weil er von der Faszination des Monsters, das ausgerechnet ein ehemaliger Psychiater ist, handelt: *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* [1990]; vgl. dazu [4,5]).
- ▮ Sowohl im Spielfilm (z.B. *SHINE* [1996], *COSÍ* [1996]) wie auch im Dokumentarfilm (z.B. *KOMM, TANZ MIT MIR* [1991], *LABENDIG* [1995]) tritt die *künstlerische Produktivität* der psychisch Kranken manchmal in extreme Zentralität.

Im gleichen Zuge, in dem sich die inneren Vorstellungen der psychischen Krankheit und Krise neu formiert haben, haben sich auch die öffentlichen Bilder der Psychiatrie verändert, es ist eine *andere* Psychiatrie, die heute im öffentlichen Bewußtsein steht als die, die noch aus den siebziger Jahren bekannt ist. Ich will versuchen, einige Tendenzen zu benennen, die sich in den letzten Jahren durchgesetzt haben oder vermehrt thematisiert worden sind.

Entpolitisierung der Psychiatrie

Wenn sich der Wahn schon eher als eine existentielle Befindlichkeit denn als Krankheit darstellt, verliert die Psychiatrie ihre Zentralität, ist am Ende weder in einem positiven noch in einem negativen Sinne von Bedeutung. In einem positiven: Sie ist nicht mehr der Ort des Trostes und des Zu-sich-selbst-Kommens, kein Übergang mehr, der dazu hilft, mit der Krankheit zu leben. In einem negativen: Sie ist aber auch keine Bedrohung mehr, kein Ort der Einkerkung und der Verwahrung. Sie ist neutralisiert

und beliebig geworden, marginaler Begleitumstand im Leben von Kranken.

Entpolitisierung, sage ich, einen größeren Zusammenhang aufsuchend: Weil sich in einem politischen Verständnis der Psychiatrie Entwicklungslinien in eine psychiatrische Praxis abzeichneten (in den siebziger Jahren), in der die Psychiatrie als Sachwalter und als Anwalt der Kranken auftrat, wissend, daß es zur praktischen Toleranz gehört, wie eine Gesellschaft mit ihren Abweichlern umgeht. Die These, eigentlich bis heute geltend, wenngleich sie im zeitgenössischen Film kaum noch ein Echo findet: Alle sind verantwortlich, wenn verwahrt und ausgegrenzt wird. Die Warnung: Alle sollten von der Tötungspraxis in der Nazizeit hören, daß sich nicht wiederhole, was unsäglich ist. Verantwortlich sein, ohne Schuld zu tragen.

Folgt man dem öffentlichen Diskurs über Psychiatrie, möchte man schließen, daß die Psychiatrie in der Krise ist, insbesondere in einer Vertrauenskrise. Es wird wieder gesprochen über Kastrationen und Strafverschärfungen gegen Sexualstraftäter. Der Industrialisierung der Kinderpornographie (in Belgien, aber dies kann nur ein Indikator sein) korrespondiert ein Verlangen nach Rache, das von biblischer Unvermitteltheit zu sein scheint. Sogar von Todesstrafe ist gelegentlich in den Medien zu hören. Eine ganze Welle von Lynchjustiz-Filmen rollt (zuerst *DIE JURY*, 1996). Öffentliches Vertrauen ist verloren gegangen. Wenn Psychologen ihren Patienten die Flucht aus der geschlossenen Haftunterbringung ermöglichen (die deutsche Anekdote vom "Heidemörder"), zu "Fluchthelfern" mutieren, dann ist dies Anlaß zu endloser Journaille, die die Abartigkeit der Beziehung zwischen Psychiaterin und Patient und die mangelhafte Kontrolle der Triebtäter im Strafvollzug geißelt. Die Geschichte ist nur ein Symptom, aber es ist fatal, daß sie jetzt passiert. Die lesbische Psychiaterin will ihren Patienten heiraten, die letzte Nachricht von der bösen Kolportage.

Da nimmt sich ein Film wie Lars von Triers *IDIOTEN* (1999) unzeitgemäß aus. Eine Gruppe junger Schauspieler beschließt, den „Idioten“, den jeder in sich trägt, auszuagieren, gleichgültig, wie die Umwelt darauf reagiert. In der Sicherheit der Gruppe gelingt jede Provokation der Umwelt, kann die Bereitschaft zur Ausgrenzung und die Unsicherheit im Umgang mit dem „anderen“ deutlich gemacht werden. Erst am Ende stößt das Modell an seine Grenzen, erweist sich als Urlaubsvision ohne Perspektive - als eine der Frauen, die in der Gruppe gelebt hat, bekennt,

sie habe unter der Trauer des Todes ihres Kindes in jener sozialen Enklave Asyl und Ruhe gesucht. Als sie in ihre Familie zurückkommt, das Recht auf „Verrücktheit“ umzusetzen versucht, stößt sie auf massive Abwehr, auf Strafe und Abweisung. Sie verläßt die Familie - wohin sie gehen kann, bleibt offen. Hier ist weniger von Psychiatrie die Rede als vielmehr von der schleichenden Bereitschaft der Normalen, alles Abweichende auszugrenzen, es zu exilieren, es sogar ins Nachbardorf auszulagern. Da wird eine Bereitschaft zu einer Hygiene der Normalität spürbar, die betroffen und nachdenklich macht. Aber eine Perspektive eröffnet der Film nicht, er ist sogar zutiefst pessimistisch. Die Sehnsucht nach einer unbezähmten Freiheit wird immer wieder spürbar, der Alltag versinkt, ein Erlebnis einer Lage zwischen Himmel und Erde, zwischen Wachen und Träumen wird greifbar. Aber die Unmöglichkeit, eine unmaskierte Betroffenheit im Alltag ausleben zu wollen, mischt sich immer wieder in die Rezeption ein. Ein Film, der nachdenklich macht.

Emphatische Momente stehen aber gegen die Erdschwere der Normalität. Sie verdeutlichen, daß es nicht um die Realität geht, sondern um die Beschreibung eines Gefühls, in dem sich nur noch das Individuum spiegelt: In Michael Rymers *ANGEL BABY* (1995) steigt die junge Frau neben ihren Freund auf die Brücke, der fast ins Wasser gesprungen wäre. Sie sieht den Freund an, wendet den Blick zum Horizont, breitet die Arme aus und beginnt mit den Armen zu schlagen wie mit Flügeln. Unartikulierte Vogelschreie begleiten den Moment des Films, an dem die beiden Helden sich aus aller Schwere des Alltags gelöst zu haben scheinen. Bilder, Szenen, Momente, die überhaupt nicht für das Psychiatrie-Thema reserviert sind. In James Camerons *TITANIC* (1998) steht die Protagonistin in einem der Schlüsselbilder des Films weit über dem Ozean, auf der Spitze des Schiffes, frei balancierend, in einem emphatischen Moment äußerster Freiheit. Und in *IDIOTEN* ist es ausgerechnet ein orgiastisches Erlebnis von Sexualität, in dem die Figuren zu sich zu kommen scheinen.

Verfall der Utopien

Kenneth Loach' Film *FAMILIENLEBEN* (1971) bündelte in der Figur der schizophrenen Protagonistin jene gesellschaftlichen und familiären Widersprüche, aus denen es kein Entkommen zu geben schien. Derartige Filme finden sich in den neunziger Jahren nur noch selten - in Familientragödien wie Kenneth

Loachs *LADYBIRD, LADYBIRD* (1993) oder in dem neuseeländischen Epos *DIE LETZTE KRIEGERIN* (1994). Und ein Film gar wie der ebenfalls neuseeländische *ANGEL BABY* (1995) ist eine bewegende Ausnahme in einem Strom von Stereotypisierungen, von Verkürzungen und von Diffamierungen. Der Film erzählt die Geschichte eines schizophrenen Paares, das zueinander findet und sich aus der Kontrolle der Medikamententherapien zu befreien sucht, als die junge Frau schwanger wird. Der Film verfolgt in großer Sensibilität die Geschichte dieser Beziehungen, die euphorischen und die bedrückenden Phasen bis zum Tod der Heldin bei der Geburt des Kindes.

Themen treten zurück, der Akzent der Darstellung verschiebt sich. In *DIE LETZTE KRIEGERIN* geht es nicht mehr über die Pathographie einer Trinkerfamilie, sondern um Fragen der Identität, um die Geborgenheit der Tradition, um eine Regulation des Leids, die aus den Bahnen der Psychiatrie ausbricht. Die Utopie einer heilenden und sichernden Psychiatrie, einer Medizin, die sich um die Lebensbedingungen der Patienten sorgt, scheint ausgesetzt. Das nun, was über die Geschichten über Familien und Schizophrenie zu melden ist, läßt sich durchaus generalisieren.

Das Wolfskind-Motiv hat in dem Jodie-Foster-Film *NELL* (1994) nichts mehr von der rationalistischen Schärfe, mit der Truffaut es in seinem *DER WOLFSJUNGE* (1968) behandelt hatte. Dort war es noch um das große Projekt der Erziehung gegangen, das derjenige durchschreiten muß, der zu den Menschen und zu den Werten der Kultur gelangen will. Das Pädagogische als eine Form des Politischen, als Arbeit am humanistischen Projekt: Es darf nicht wundern, daß es in einer Gesellschaft, die dabei ist, sich zu "deregulieren", an Bedeutung verliert. Das meine ich nicht nur polemisch und bezogen auf Filme, sondern auch alltagspraktisch: Als Hochschullehrer sehe ich, daß die Universität als Lebensform und als Gegenentwurf zur umgebenden Gesellschaft - so, wie von Humboldt bis Chomsky über Universität nachgedacht wurde - nicht mehr existiert, daß sie dagegen als Dienstleistung und im besten Fall als Durchgangsstation zu den Positionen gesellschaftlicher Elite angesehen ist.

NELL oder *DER WOLFSJUNGE*: Da steht die amerikanische Ideologie des Individualismus gegen das europäische Prinzip der Sozialität. Ist es in Truffauts Film das hilflose und verwahrloste Kind, das erzieherische Zuwendung verlangt, um am Ende eines mühsamen Prozesses Kultur zu gewinnen, weist die Figur der Nell den anderen einen Weg. Lernprozesse

verkehren sich, der Zögling wird zum Anlaß des Lernens derjenigen, die einmal die Lehrerrolle innegehabt haben. Die Begegnung mit dem Wolfskind, mit dem Behinderten, mit dem Fremden löst eine Reflexion der Normalen aus, sie finden zu sich selbst. Diese Standardgeschichte ist eine rhetorische Figur, die in dieser Schärfe einmal im Katastrophenfilm der siebziger Jahre durchbuchstabiert wurde: Normale Menschen überwinden ihre Angst, ihre Hemmung, ihre Befangenheit in größter Gefahr, sie erwerben Tugenden, die sie nur unter der Belastung der Katastrophe erlangen konnten.

Heute sind es wieder Katastrophen, die derartige Bildungsprozesse auslösen können - und es sind Abweichler, die Fürsorge auf sich ziehen. In Filmen wie *NELL* kehrt sich aber das Fürsorgliche fast bis ins Gegenteil: Einen Bildungsprozeß durchlaufen diejenigen, die Fürsorge vollziehen sollten. Welches Pathos in diesen Filmen auf den Abweichler gelegt wird, ist vielleicht am deutlichsten dem belgischen Film *AM ACHTEN TAG* ablesbar: Der Film erzählt die Geschichte eines Managers, der sich von seiner Frau und seinen beiden Töchtern getrennt hat; der Protagonist liest einen mongoloiden Mann auf, der aus dem Heim weggelaufen ist, auf der Suche nach der Mutter. Eine Reise beginnt, in der der Held lernt, seine eigentlichen Ziele zu erkennen, zu sich und zu einem neuen sinnhaften Zentrum seines Lebens zu kommen. Der mongoloide Held hat am Ende dem Freund geholfen, ohne selbst eine Perspektive gewonnen zu haben. Er stirbt nach eigenem Willen, ein bitteres und süßes *outcome* aus einer Geschichte, in der er immer als derjenige gezeichnet war, der der Hilfe bedarf und der doch nur als Helfer in das Geschehen eingreift. Bitter ist das Ende vor allem auch, weil der Exilierung der Geistigbehinderten im Heim keine Alternative entgegensteht. Eine Integration in die Alltagspraxis der Normalen oder eine Fortentwicklung der Formen des Zusammenlebens ist nicht in Sicht. Der Tod des Helden ist eine krasse und melodramatische Antwort auf das Ausbleiben einer Alternative zur Unterbringung im Heim.

Das Ich in der Krise

Ich beobachte, daß sich Geschichten, die Studenten in unseren Übungen als Drehbücher entwerfen, um das Subjekt drehen. Es geht um die dunklen Erfahrungen, um Vereinsamung, Verlassenwerden, Angst und Selbstmord. Dabei sind es immer wieder Träume, die ins Zentrum geraten - Begegnungen mit imaginären Personen, Trost aus dem Jenseits, Wie-

derbegegnungen mit Verstorbenen, Eltern und Geschwistern, Großeltern treten nicht auf. Ein regressiver Zug ist unübersehbar - der Traum als Vorgriff auf eine kollektive Utopie, der Traum als rauschhaftes Ausgreifen auf eine Einheit von Ich und Umgebung, als eine auf "Handeln" orientierte Energie des Wünschens findet sich dagegen kaum. Die Bezogenheit auf das Subjekt, die Zentralität von Angst und Trauer: Indizien für eine psychosoziale Befindlichkeit, in der auch die Psychiatrie in die schon erwähnte Randposition gerät - Hilfe als Therapie am einzelnen, nicht an seinen Lebensbedingungen.

NICHT DER HOMOSEXUELLE IST PERVERS, SONDERN DIE SITUATION, IN DER ER LEBT, hieß einmal ein berühmter Film von Rosa von Praunheim (1971) - und die politische Implikation ist greifbar. Eine solche Selbstwahrnehmung sucht man in den studentischen Entwürfen wie auch in den meisten einschlägigen Filmen von heute vergebens, hier ist das Ich selbst der Ankerpunkt der Krise, nicht der Eingriff des Äußeren in die Sphäre des Subjekts.

Ein Film wie Tom Tykwers Debütfilm *DIE TÖDLICHE MARIA* (1994), der eine Schizophrenie unter Zuhilfenahme der magischen Transformationen des Voodoo von innen her darzustellen versucht, bleibt isoliert. Der Film gipfelt in einer Szene, in der die tief depressive und handlungsunfähige Heldin von einer magischen Figur begattet wird, sich selbst neu gebärt und als neue Person dazu in der Lage ist, den repressiven Ehemann zu töten. Tykwer schließt an Motive des Horrorfilms an und zeigt unter der Hand, wie die Phantasien von der Durchlässigkeit und Instabilität des Körpers, die dort höchst zentral geworden sind, auf eine psychosoziale Verfassung des Subjekts hindeuten, das soziale und politische Identität verloren hat und sich nun "von innen her" zu konfigurieren sucht. Dabei verselbständigen sich die Träume, nehmen halluzinatorische Realität an und drohen, den Träumer zu ermorden oder zu verschlingen - davon handeln insbesondere die Filme der Freddie-Krüger-Reihe (*NIGHTMARE ON ELM STREET*, insgesamt sieben Folgen, USA 1984-1996).

Differenzierung und Relativierung

Ich sprach bis hier über die großen Trends, die sich in den Filmen der letzten Jahre abzeichnen. Es gibt Ausnahmen, die oft gebunden sind an Besonderes, an besondere Interessen und Bedingungen: Allie Lights wunderbarer, sensibler, ebenso entschlossener wie kämpferischer Interview-Film *DIALOGUES WITH MADWOMEN* (USA 1993) ist ohne den Kontext

eines selbstbewußten Feminismus nicht denkbar. Am individuellen Schicksal und an der persönlichen Krise abzulesen, was den Strukturen von Familie, Ehe, Zusammenleben und deren inhärenten Gewaltpotentialen geschuldet ist, ist ein Programm, in die inneren Bedingungen der Krise und der Krankheit einzudringen, das man oft vergebens sucht. Die Geschichte der Frauen, von denen der Film erzählt, ist eine Geschichte von Bewußtwerdung und oft auch eine Emanzipation aus einer Psychiatrie, die ihr Ziel in der Anpassung und "Normalisierung" ihrer Patienten sieht. Allie Light, Filmemacherin und Professorin, galt selbst lange Jahre als schizophoren, bevor sie sich von ihrer Familie löste und gegen den Wunsch ihres Therapeuten das Filmstudium begann.

DIALOGUES erzählt auch von den Wunden, die den Frauen in früher Kindheit beigebracht wurden - von Mißhandlung, Nötigung und Schande. Der Film fußt aber auf einer utopischen Kraft, die in allen Interviews spürbar bleibt. Darin ist er verwandt mit einem Film wie LEA (1996, Ivan Fila), der in ganz konventionellen Motiven die Geschichte einer jungen Frau erzählt, die in ihrer Kindheit mißbraucht wurde, dem Mord an ihrer Mutter zusah und daraufhin verstummte. Opfer, die sich zu Wort melden, Öffentlichkeit für eine soziale Realität der Gewaltanwendung schaffen, die verschwiegen wurde und wird: Es ist auch das Projekt einer feministischen Selbstverständigung, das sich in Filmen wie den genannten dokumentiert.

Das Spektrum der Bilder, Konzeptionen und Geschichten der Schizophrenie, der Psychose, der psychischen Behinderung und der Psychiatrie im Film der späten achtziger und der neunziger Jahre ist ungemain weit. Einige äußerst erfolgreiche Filme deuten darauf hin, daß die Bereitschaft des Publikums, sich mit den Abweichlern zu solidarisieren oder ihren Geschichten mit Sympathie zu folgen, nicht verloren gegangen ist. Es fällt aber auf, daß das Hilfe-Verhältnis sich fast umzukehren scheint - der psychisch Kranke gibt die entscheidenden Impulse, daß der scheinbar "Normale" aus einer Persönlichkeitskrise herausfinden kann. Zu nennen sind Filme wie RAIN MAN (1988) von Barry Levinson, sein französisch-belgisches Pendant AM ACHTEN TAG (1996) von Jaco van Dormael oder GILBERT GRAPE - IRGENDWO IN IOWA (1993) von Lasse Hallström. Auch die australische Komödie COSÍ (1996), in der eine Patienten-Gruppe Mozarts *Così fan tutte* einstudiert, inszeniert die Begegnung mit den "Kranken" als Bildungserlebnis, das den "Gesunden" zu sich selbst finden macht.

Jane Campions Film EIN ENGEL AN MEINER TAFEL (Neuseeland 1990) nach der Autobiographie der neuseeländischen Schriftstellerin Janet Frame - die in der Pubertät in eine Klinik eingeliefert wurde und viele Jahre lang wegen Schizophrenie behandelt wurde - schildert das Leben der Heldin als eine hoffnungsvolle Befreiung von Ängsten und als einen Weg zu sich selbst. Auch das Plädoyer für den Ausbruch der Phantasie in der melancholischen französischen Komödie NORMALE MENSCHEN HABEN NICHTS BESONDERES (1995, Laurence Ferreira Barbosa) oder die lakonisch die Andersartigkeit akzeptierende Art des Umgangs mit einer verwirrten alten Frau in der amerikanischen Abwechler-Komödie NOBODY'S FOOL (1995, Robert Benton): Es gibt Ausnahmen, die das humanistisch-demokratische Projekt der Toleranz auch psychisch Kranken gegenüber weiter pflegen. In den großen Trends der Zeit aber stehen sie am Rande wie Boten aus einer anderen Zeit. Und selbst ein Film wie LADYBIRD, LADYBIRD von Kenneth Loach (Großbritannien 1993), der von einer Frau erzählt, die ihre Kinder verzweifelt gegen Entmündigung und Heimeinweisung verteidigt, verankert die Kraft zum Widerstand und zu immer neuer Auflehnung in der Person selbst, nicht in ihrer Klasse und nicht in solidarischen Beziehungen im sozialen Nahfeld der Person - außer in der verzweifelten Liebe der Protagonistin zu jenem Exilanten aus Südamerika, der der Vater ihrer späteren Kinder ist.

Öffentlichkeitsarbeit

Die Radikalität, mit der Marco Bellocchios Film KEINER ODER ALLE (Italien 1975) die politische Utopie der Anti-Psychiatrie feierte, ist vergangen, findet sich im neueren Psychiatrie- und Schizophrenie-Film nicht einmal mehr in Spuren. Bellocchios Motto entstammt Bert Brechts Swendborger Gedichten: "Keiner oder alle. Alles oder nichts. Einer kann sich da nicht retten. Gewehre oder Ketten. Keiner oder alle. Alles oder nichts."

Ich habe hier Filme über Psychiatrie und Schizophrenie als Indikatoren gelesen, als Spuren, die in den Zeitgeist und in die großen ideologischen Umbrüche der letzten beiden Dekaden zurückweisen. Wer Öffentlichkeitsarbeit für Psychiatrie machen will: Er muß wissen, in welchem Feld von Vorurteilen und Ressentiments, von Vorstellungsbildern und Phantasmagorien er sich bewegt. Aber auch, welche Macht das Öffentliche haben könnte.

Der Übergang in eine gemeindenahere Psychiatrie schien einmal nahe. Doch sind diese alte Zeiten. Das Leidenspotential unserer Gesellschaft ist eher noch größer geworden, das Loch, in das einer fallen kann, noch bodenloser. Ein utopischer Rand, auf den Kranke und Psychiater hin orientiert sein könnten, ist nicht in Sicht. In diesem Rahmen die Erfahrungen von Elend und Einsamkeit, von Angst und Schuld, von Todessehnsucht, Rausch und Schmerz anzusprechen und zu einer öffentlichen Tatsache zu machen: Das müßte in eine Kritik des politischen Systems und in eine Kritik der herrschenden Politik im einzelnen einmünden. Öffentlichkeitsarbeit für eine gemeindenahere Psychiatrie ist nicht denkbar ohne Arbeit an den öffentlichen Bildern der Psychiatrie [6]: Ist sie möglich, möchte man den Gedanken fortsetzen, ohne über politische Rahmen des Lebens nachzudenken? Die Psychiatrie hat sich von innen her geändert, die klassischen Frontlinien verlaufen inzwischen anders. Die Selbstverständlichkeit, mit der Repressivität und Entpersönlichung als Elemente der Psychiatrie behauptet werden konnten (wie noch in Formans berühmten Film EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST [1975]), ist heute so nicht mehr haltbar. Daß aber das Krankwerden ein Reflex auf das politische Feld des Lebens ist: daran besteht kein Zweifel.

Literatur

[1] Fleming, Michael / Manvell, Roger: *Images of madness. The portrayal of insanity in the feature film*. Rutherford/Madison/Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press / London/Toronto: Associated University Presses 1985.

[2] Gabbard, Krin / Gabbard, Glen O.: *Psychiatry and the cinema*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press 1987.

[3] Grossini, Giancarlo: *Cinema e follia. Stati di psicopatologia sullo schermo (1948-1982)*. Bari: Dedalo 1984 (Ombra Sonora. 17.).

[4] Kaufmann, Annette: *Angst - Wahn - Mord. Von Psycho-Killern und anderen Film-Verrückten*. Münster: MAKS Publikationen 1990 (Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.).

[5] McCarty, John: *Psychos: Eighty years of mad movies, maniacs, and murderous deeds*. New York: St. Martin's Press 1986.

[6] Tretter, Felix: Film, Psychiatrie und Öffentlichkeit. In: *Caligaris Erben*. Der Katalog zum Thema "Psychiatrie im Film". Hrsg. v. Katholisches Institut für Medieninfor-

mation & Psychiatrie-Vlg. Bonn: Psychiatrie-Vlg. 1994, S. 12-20, hier: S. 18.

[7] Wulff, Hans J.: Darstellungsformen psychischer Krankheiten im Spielfilm. In: *Medizin-Publizistik. Prämissen - Praktiken - Probleme*. Frankfurt [...]: Peter Lang 1990, S. 271-282.

[8] Wulff, Hans J.: *Psychiatrie im Film*. Münster: MAKS Publikationen 1995.

[9] Wulff, Hans J.: Psychiatrie und psychische Krankheit als Themen des Films: Eine annotierte Bibliographie“. In: *Medienwissenschaft / Kiel: Berichte und Papiere* 1, 1998, S. 1-14.

Filmographie

An Angle at My Table (Ein Engel an meiner Tafel); Neuseeland 1990, Jane Campion
 Angel Baby (Angel Baby); Neuseeland 1995, Michael Rymer
 Così (Così); Australien 1996, Mark Joffe
 Dialogues With Madwomen; USA 1993, Allie Light
 L'Enfant sauvage (Der Wolfsjunge); Frankreich 1968, François Truffaut
 Falling Down (Falling Down); USA 1993, Joel Schumacher
 Family Life (Familienleben); Großbritannien 1971, Kenneth Loach
 Les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnelles (Normale Menschen haben nichts Besonderes); Frankreich 1995, Laurence Ferreira Barbosa
 Herr W. und Herr W.; BRD 1996, Thomas Schadt, Gerd Hoffmeister
 Le huitième Jour (Am achten Tag); Frankreich/Belgien 1996, Jaco van Dormael
 Idioterne (Idioten); Dänemark 1999, Lars von Trier
 Komm, tanz mit mir; BRD 1991, Claudia Willcke
 Labendig; BRD 1995, Hannes Schönemann, Thomas Pleuner
 Ladybird, Ladybird (Ladybird, Ladybird); Großbritannien 1993, Kenneth Loach
 Last Man Standing (Last Man Standing); USA 1996, Walter Hill
 Lea; BRD 1996, Ivan Fila
 Nell (Nell); USA 1994, Michael Apted
 Nessuno o Tutti (Keiner oder alle); Italien 1975, Marco Bellocchio
 Nicht der Homosexuelle ist pervers, sondern die Situation, in der er lebt; BRD 1971, Rosa von Praunheim
 Nobody's Fool (Nobody's Fool); USA 1995, Robert Benton
 Once Were Warriors (Die letzte Kriegerin); Neuseeland 1994, Lee Tamahori
 One Flew Over the Cuckoo's Nest (Einer flog übers Kuckucksnest); USA 1975, Milos Forman
 Rain Man; USA 1988, Barry Levinson
 Shine (Shine); Australien 1996, Scott Hicks
 Silence of the Lambs (Das Schweigen der Lämmer); USA 1990, Jonathan Demme
 A Time to Kill (Die Jury); USA 1996, Joel Schumacher
 Die tödliche Maria; BRD 1994, Tom Tykwer

What's Eating Gilbert Grape (Gilbert Grape - Irgendwo in Iowa); USA 1993, Lasse Hallström.

Weitere Filme:

Awakenings (Zeit des Erwachens); USA 1990, Penny Marshall

Benny & Joon (Benny & Joon); USA 1993, Jeremiah S. Chechik

Cattiva (Hoffnungslose Liebe); Italien 1991, Carlo Lizzani

Danny (Danny); Großbritannien 1990, Christopher Morahan

Don Juan de Marco (Don Juan de Marco); USA 1994, Jeremy Leven

Heavenly Creatures (Heavenly Creatures); Neuseeland 1994, Peter Jackson

La Moindre des Choses; Frankreich 1996, Nicolas Philibert

On My Own (Simons Sehnsucht); Italien/Kanada/Australien 1991, Antonio Tibaldi

The Prince of Tides (Herr der Gezeiten); USA 1991, Barbara Streisand

Der Totmacher; BRD 1995, Romouald Karmakar