

Ingold Zeisberger

»Vom mythischen Kampf Gut gegen Böse, zu den Schrecken der Realität«. Ein Vergleich des Romans EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST von Ken Kesey mit der filmischen Adaption durch Milos Forman 2010

<https://doi.org/10.25969/mediarep/14561>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Zeisberger, Ingold: »Vom mythischen Kampf Gut gegen Böse, zu den Schrecken der Realität«. Ein Vergleich des Romans EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST von Ken Kesey mit der filmischen Adaption durch Milos Forman. In: Stephanie Großmann, Peter Klimczak (Hg.): *Medien – Texte – Kontexte*. Marburg: Schüren 2010 (Film- und Fernsehwissenschaftliches Kolloquium 22), S. 434–447. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/14561>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

»Vom mythischen Kampf Gut gegen Böse, zu den Schrecken der Realität«

Ein Vergleich des Romans *Einer flog über
das Kuckucksnest* von Ken Kesey mit der
filmischen Adaption durch Milos Forman

Zusammenfassung: Der folgende Aufsatz stellt einen Vergleich zwischen dem 1962 erschienenen Roman *Einer flog übers Kuckucksnest* von Ken Kesey und der gleichnamigen Verfilmung durch Milos Forman zehn Jahre später an. Dabei konzentrieren sich die Ausführungen in erster Linie auf die vorhandene Raumorganisation und die Hauptfiguren Schwester Ratched und McMurphy.

Wobei in einem ersten Teil der Text analysiert wird, woran sich ein Vergleich der Thematiken in beiden Medien anschließt. Das abschließende Fazit beruht auf einer breiteren Untersuchung meinerseits und soll darlegen, inwieweit eine scheinbar »gleiche« Geschichte, doch völlig anders sein kann, auch aufgrund unterschiedlicher sozialer und gesellschaftlicher Rahmenbedingungen zur Entstehungszeit.

Methodisch basiert die Arbeit vor allem auf der Grenzüberschreitungstheorie von Lotman.

Ken Kesey's 1962 erschienenen Erstlingswerk *Einer flog über das Kuckucksnest* gehört heute zu den Klassikern der modernen amerikanischen Literatur und ist zudem ein Roman, der immer noch ein großes Leserpublikum anspricht. Auch Milos Forman's gleichnamige Literaturverfilmung war höchst erfolgreich, gewann fünf Oskars und ist bis in unsere Tage unvergessen. Beide Adaptionen des Stoffes teilen nicht nur den kommerziellen Erfolg, sondern auch die große Bandbreite an Rezeptionen, Analysen und Interpretationen, sowohl was Deutungen, als auch was die Bewertung betrifft. Die Skala reicht von Lob bis hin zur Verdammung (besonders was das Bild der Frau angeht). Vor allem Kesey's Roman beinhaltet eine Vielzahl von Aspekten, die in ihrer Gesamtheit nicht im Rahmen dieses Aufsatzes behandelt werden können. Deshalb möchte ich mich hier auf bestimmte

Bereiche konzentrieren, die – ohne Anspruch auf Vollständigkeit – auf ihre unterschiedliche oder ähnliche Handhabung in Buch und Film untersucht werden sollen.

Die Räume in Kesseys *Einer flog über das Kuckucksnest* sind stark semantisiert, dabei ist die bedeutendste Trennlinie jene zwischen innerhalb und außerhalb der Anstalt. Deshalb ist der Wechsel, von einem dieser semantisierten Räume in den anderen, immer auch eine Grenzüberschreitung im Lotmanschen Sinne¹.

Drinne, das ist vor allem die Station, ein Raum geprägt von Ordnung und Routine, dessen Aufgabe es ist, als eine Art Reparaturwerkstatt für gesellschaftliche Abweichler zu fungieren und diese, wenn möglich zu rejustieren, auch wenn dabei das Individuum zerstört wird. Aufrechterhalten wird dieses System von zwei mächtigen Prinzipien: Künstlichkeit und Matriarchat. Die Station ist eine »Maschinerie«², nicht nur gut geölt, sondern auch kalt und steril. Diese Künstlichkeit beschränkt sich nicht auf einen effizienten Ablauf des Stationsalltags (geregelter Zeitpläne, computergesteuerte Abläufe, Uhrenkontrolle), sondern erstreckt sich auf alle Bereiche des Lebens dort. So erfolgreich ist diese Umgebung, dass die Patienten selbst »wie Figuren aus einem Trickfilm – wie Puppen, mechanische Puppen aus dem Kasperletheater«³ geworden sind. Die Maschinerie und ihre Methoden haben eine Atmosphäre der Hoffnungslosigkeit, der Angst und der gegenseitigen Beschuldigung erschaffen. In diesem Umfeld erleben die Insassen, ohne Ziele zu haben, obgleich immer zur Gemeinsamkeit gezwungen, keine Gemeinschaft. Sie durchleben, machtlos ihrer Männlichkeit beraubt, beinahe identische Tage. Für das Entmannen steht das zweite Prinzip, das Matriarchat, dessen wichtigster Vertreter Schwester Ratched ist. Auch andere Schwestern wie Pillbow gehören dazu, aber vor allem die Schatten der Frauen, die die Männer selbst mit sich herumtragen: Hardings Frau, die Mütter von Billy und Bromden. Zentrum der Macht ist der Raum, der beide Prinzipien in sich vereinigt: der Glaskasten der Schwesternstation. Von ihm aus wird die Station geleitet, organisiert und kontrolliert. Dort thront die große Schwester, umgeben von Wänden, die vorgeben, nicht da zu sein.

Trotzdem ist die Station nicht nur eine alpträumhafte Szenerie, sondern auch ein Rückzugsort für die, die von der Gesellschaft ausgestoßen wurden – nicht zu vergessen, dass die meisten Akuten freiwillig hier sind.

1 Vgl. Lotman, Jurij M.: *Die Struktur literarischer Texte*, München: Fink 1993.

2 Kesey, Ken: *Einer flog über das Kuckucksnest*. Reinbek: Rowohlt 2004, hier S. 43.

3 Ebd., S. 44.

Die Welt draußen – außerhalb der Anstalt – ist jedoch auch kein Hort der Freiheit, hier kontrolliert die »Genossenschaft« (deren Ableger Ratched ist) die Menschen. Auch hier prägen Einschüchterung, Vereinheitlichung, Routine und Entmenschlichung den Alltag, wie Bromden es bei dem Ausflug wahrnimmt:

Die ganze Küste entlang sah ich Zeichen davon, was die Genossenschaft erreicht hatte, seit ich zum letzten Mal hier durchgefahren war, solche Dinge wie etwa – ein Zug, der in einen Bahnhof einfährt und eine Schnur ausgewachsener Männer in völlig gleichen Anzügen und maschinell hergestellten Hüten ausspuckt, sie ausspuckt wie eine Brut identischer Insekten, halbtote Dinge kommen ft – ft – ft aus dem letzten Wagen, dann ertönt die Pfeife, bewegt sich wieder durch das verdorbene Land, um ein Stückchen weiter die nächste Brut auszuspucken.

Oder Dinge wie fünftausend Häuser, identisch, von einer Maschine ausgestanzt und über die Hügel vor der Stadt aufgereiht, so frisch von der Fabrik, daß sie noch zusammenhängen, wie Würste [...]

Die Häuser sahen sich dermaßen gleich, dass die Kinder, wenn sie nach Hause gingen, immer wieder in die falschen Häuser und falschen Familien gerieten. Niemand merkte das.⁴

Trotzdem gibt es Räume der Freiheit, in denen der Mensch sein kann, was er ist: Kanada, das Indianerreservat, das Meer, etc. Auf den ersten Blick könnte man meinen, desto größer die Distanz zur Anstalt, desto höher der Grad an positiver Unabhängigkeit von der Genossenschaft. In manchen Bereichen mag dies zutreffen, vor allem aber ist »Freiheit« nicht an einen topografischen Ort gebunden, sondern an die innere Bereitschaft, »dass das Leben um mich her auch seine guten Seiten haben konnte.«⁵

Die Grenzüberschreitung unfrei – frei ist in der äußeren Welt vor allem semantischer Natur, deshalb ist auch Bromden vom ersten Moment seiner Flucht an frei, egal wohin sein Weg ihn führen wird.

Sowohl in der Anstalt als auch in der äußeren Welt gibt es jeweils einen Extremraum: Der der Unfreiheit ist der sogenannte »Schockschuppen«, der der Freiheit das Angelboot auf dem Ozean. Beiden gemeinsam ist, dass Hindernisse überwunden werden müssen, um zu ihnen zu gelangen. Der Schockschuppen ist

4 Ebd., S. 253.

5 Ebd., S. 270.

hinter einer mit Nieten besetzten Metalltür ohne Aufschrift verborgen,⁶ die Opfer versuchen ihm zu entgehen und auch die große Schwester kann nur mit ausreichender Begründung Patienten dorthin senden. Genauso sind auch die Patienten nicht sofort bereit, das Fischerboot aufzusuchen, es bedarf erst McMurphys ganzer Überredungskunst seine Liste voll zu bekommen. Probleme pflastern auch den Weg dorthin: Eines der beiden Mädchen ist nicht erschienen, also fehlt ein Wagen, der Aufenthalt an der Tankstelle und schließlich muss das schon bezahlte Boot entführt werden.

Außerdem sind beide Räume in der Lage Individuen in ihrem Sinne zu beeinflussen. Der Raum für die EST-Behandlung passt die Menschen an das bestehende System an, der Angelausflug ermöglicht den Weg in die Freiheit.

Wenn man den Gedanken aus dem vorherigen Erörterungen zugrunde legt, dass die Grenzüberschreitung frei – unfrei bewusst und semantisch ist, bedeutet dies, dass beide Räume in der Lage sind, diese Grenzüberschreitung am Individuum zu vollziehen, der eine mit Gewalt, der andere durch Stärkung der Selbstakzeptanz.

Wenn McMurphy die Station betritt, ist er von Anfang an ein Fremdkörper, er lacht und singt, Dinge, die man dort schon seit Jahren nicht gehört hat.⁷ Hier hergeschickt wurde er von der Besserungsanstalt in Pendelton zur Diagnose, weil er seiner eigenen Aussage nach »zu viel streite und vögle«⁸. Wahrscheinlich hat er sich aber bewusst einweisen lassen, um die Schwerarbeit im Straflager gegen das scheinbar angenehme Leben in der Psychiatrie zu vertauschen. Randle Patrick McMurphy ist 35, ein ehemaliger Kriegsheld – er führte eine Flucht aus einem Gefangenenlager an – jedoch wegen Insubordination unehrenhaft aus der Armee entlassen. Er ist ein Spieler, nicht nur ein verurteilter Glücksspieler, wie in seiner Akte vermerkt, sondern von seinem Charakter her: Er wettet, strebt nach Gewinn, wenn auch nur um den Schein zu wahren. Dass die Gründe für seine Einlieferung nicht aus der Luft gegriffen sind, zeigt auch sein Vorstrafenregister, das mehrere Einträge wegen Schlägereien und Körperverletzung aufweist und nicht zuletzt seine frische weinrote Narbe über der Nase.⁹ McMurphy »sieht gut aus«¹⁰ wie sogar eine der kleinen Schwestern bemerkt, ist potent; im Gegensatz zu den meisten Patienten ist sein »Rums – Bums« völlig in Ordnung. Dafür stehen auch seine mitgeführten Pornospielkarten und seine Eintragung wegen Notzucht (die

6 Vgl. ebd., S. 197.

7 Vgl. ebd., S. 102.

8 Ebd., S. 53.

9 Vgl. ebd., S. 30.

10 Ebd., S. 33.

nicht negativ konnotiert ist). Schon bei seinem Antritt bringt er mit seinen »roten Haaren und der schwarzen Vergangenheit«¹¹ das bestehende Gefüge in Unordnung. So schafft er es, den analen Begrüßungsattacken der schwarzen Pfleger zu entgehen und setzt sich über die ungeschriebene Trennlinie zwischen Akuten und Chronischen hinweg, indem er einfach jeden per Handschlag begrüßt. Er ist auch der Einzige, der sich nicht von Bromdens Taubstummheit täuschen lässt. »Wenn ich meine Rolle auch noch so gewieft spiele, er durchschaut mich und lacht und zwinkert mit den Augen, um mich das wissen zu lassen.«¹² Er hat schon immer unست gelebt, war nie verheiratet und das ist für Bromden der Grund, warum er so unabhängig ist, die Genossenschaft hatte nie genug Zeit, ihm ein Kontrollgerät einzubauen.¹³ R.P.M. »revolutions per minute«, sein Name ist Programm und mit seiner beständigen Rebellion des Außenseiters steht er in der Tradition der amerikanischen Western- und Comichelden. Aber er ist nicht nur der Cowboyheld, er spielt ihn auch (wie sich schon bei seinem ersten Gespräch aus der verwendeten Metaphorik ablesen lässt). Dies und seine Fähigkeit zur Veränderung erheben ihn über das Stereotyp. McMurphy durchläuft im Laufe des Romans eine Entwicklung, ausgehend vom selbstsicheren Helden, der gegen die große Schwester kämpft, hin zum Kämpfer für die Patienten, einen Weg, den er bewusst wählt, auch unter Einkalkulation des eigenen Opfers.

Die Figur der Großen Schwester bleibt konstant, anders als McMurphy, entwickelt sie sich nicht weiter, bleibt, was sie von Anfang an war: der böse Gegenpol zum Helden. Wie die ganze Station ist sie semantisch dem Bereich der Künstlichkeit zugeordnet, immer wieder wird sie als Puppe bezeichnet: »Baby-Puppe«¹⁴, »Lippen einer Puppe«¹⁵, »Puppenlächeln«¹⁶, »puppenweiße Farbe«¹⁷ etc. Das bedeutet nicht, dass sie die Harmlosigkeit eines Spielzeuges besäße, sondern dass ihr Menschsein, ihre Menschlichkeit nur noch Fassade, sie selbst in Wahrheit technischer Bestandteil der Station geworden ist. Seit über 20 Jahren ist sie schon Oberschwester und hat nun als 50jährige ihre Methoden vervollkommnet. Sie sitzt »im Zentrum dieses Netzes aus Drähten, wie ein wachsamer Roboter, von wo sie mit der mechanischen Geschicklichkeit eines Insekts ihr Netzwerk überwacht«¹⁸. *Miss Ratched* mag biologisch eine Frau sein, weigert sich jedoch, ihre

11 Ebd., S. 83.

12 Ebd., S. 30.

13 Vgl. ebd., S. 103.

14 Ebd., S. 12.

15 Ebd., S. 32.

16 Ebd., S. 34.

17 Ebd., S. 36.

18 Ebd., S. 35.

von der Natur gegebene Rolle als Frau auszufüllen. So verbirgt sie auch das sichtbare Zeichen ihrer Weiblichkeit – den übergroßen Busen – mit allen ihr zur Verfügung stehenden Mitteln. Weder nimmt sie die Position einer möglichen Sexualpartnerin ein (sie wird sogar als »Sackabschneiderin«¹⁹ bezeichnet), noch zeigt sie mütterliches Verhalten gegenüber ihren Patienten. Stattdessen kontrolliert sie die Insassen mit strengen Zeitplänen, Medikamenten, dem Tagebuch als Spitzenrichtung, Gruppentherapie und Elektroschocks. Anstatt ihre Strafmaßnahmen als solche offenzulegen, tarnt sie sie vielmehr als sozial notwendiges Korrekturverhalten, denn mangelnde Zucht und Ordnung führen zur Krankheit:

Zu irgendeinem Zeitpunkt – vielleicht in ihrer Kindheit – hat man wahrscheinlich zugelassen, dass sie die Regeln der Gesellschaft verspotten. Wenn sie gegen eine Vorschrift verstießen, dann wussten sie das. Sie wollten, dass man sich mit ihnen befasste, sie *brauchten* das, doch die Bestrafung kam nicht. Diese törichte Nachsicht ihrer Eltern könnte der Keim für ihre gegenwärtige Krankheit gewesen sein.²⁰

Dieses von ihr errichtete System wird nun von McMurphy infrage gestellt. Auch hier dienen die von ihr ergriffenen Gegenmaßnahmen nicht der mentalen Gesundheit, sondern der Aufrechterhaltung ihrer Macht. Denn sie ist die Machtinstanz – nicht die Ärzte – der Station und gleichzeitig Mitarbeiterin der Genossenschaft.

McMurphy und die Große Schwester sind eigenständige Charaktere, aber gleichzeitig auch die Personifikation oppositioneller Prinzipien. Sie ist eine Frau (auch wenn sie es zu verbergen sucht), er ein Mann. Sie ist asexuell und sucht die ihr Anvertrauten mental zu kastrieren (»Sackabschneiderin«), er ist potent und fördert die Potenz und die Ausübung der Triebe bei den anderen (er setzt es zum Beispiel durch, dass der »Playboy« abonniert wird). Ihr wird die Semantik des Künstlichen zugeordnet; sie ist Teil und Zentrum eines Weltentwurfes, in dem sogar die Besenstiele aus Metall sind.²¹ McMurphy hingegen bringt das Prinzip des Natürlichen auf die Station, »diesen männlichen Geruch von Staub und Erde der weiten Felder, von Schweiß und Arbeit«²². Diese Opposition findet sich so-

19 Ebd., z. B. S. 73.

20 Ebd., S. 208 f.

21 Vgl. ebd., S. 132. Trotzdem wird kein grundsätzlich negatives Technikbild vermittelt, Bromdens Erinnerungen an sein Studium sind durchaus positiv.

22 Ebd., S. 112.

gar bei dem Namen: Ratched bedeutet gezahnte Sperrstange, murphy hingegen ist das irische Wort für Kartoffel. Auch beim Lachen zeigt sich der Gegensatz: Während sie ein künstliches Lächeln zur Schau stellt, ist er zu einem »gewaltigen Gelächter«²³ fähig. Grundsätzlich wird die Opposition zwischen »the mechanical sterility of Big Nurse and the fertile animality of McMurphy«²⁴ dargestellt.

Forman wechselt die Erzählerperspektive radikal, wenn er die subjektive Schilderung Bromdens, wie sie bei Kesey zu finden ist, durch eine auktoriale Erzählweise und Kameraführung ersetzt. Im Roman folgt der Leser den teilweise schizophrenen Ausführungen des Häuptlings und erlebt seine subjektive, aber dennoch glaubhafte Sicht der Geschehnisse mit, die gerade dadurch an Intensität gewinnen. Denn das Motto lautet: »Es ist jedoch die Wahrheit, auch wenn es gar nicht passiert ist.«²⁵ Im Film herrscht eine auktoriale Sicht der Dinge vor (auch wenn mitunter subjektive Kamerabilder eingefügt sind, um den Seher zu reaktivieren), was zu einer objektiveren und realistischeren Darstellung führt. Während der Leser im Buch direkt in die Station integriert ist und praktisch das Geschehen aus Sicht der Patienten wahrnimmt, nimmt der Zuseher im Film die Position eines gesunden Beobachters ein. Das Buch gleicht in seinem Aufbau einem Theaterstück in vier Akten, die jeweils nach dem gleichen Prinzip aufgebaut sind: Am Beginn hat die Große Schwester die Machtposition inne oder unternimmt erfolgreich Anstrengungen sie wiederzuerlangen, am Schluss endet jeder Teil mit einem Sieg McMurphys. Der Film hingegen präsentiert das Geschehen in einem Block, es ist kompakter und komprimierter.

Wie im Buch so ist auch im Film die Grenze zwischen innerhalb und außerhalb der Anstalt am dominantesten. Sie ist aber nicht identisch semantisiert, besonders was ihre Durchlässigkeit anbelangt. Im Film scheint sie zum einen undurchlässig zu sein – es gibt keine Besuche – zum anderen aber ist sie knackbar, wie McMurphys gelungener Ausreißversuch zum Angeln beweist. Im Buch wird hingegen die Möglichkeit einer Flucht von Anfang an als unreal dargestellt oder derartige Versuche scheitern, wie der Plan McMurphys, nach der Orgie zu türmen. Nur eine übermenschliche Leistung wie das Anheben des Transformators durch Bromden am Schluss, ist zu solch einer Grenzüberschreitung ausreichend, ansonsten sind Grenzüberschreitungen zwischen Innen und Außen nur im Rahmen des bestehenden Systems möglich.

23 Ebd., S. 277.

24 Leeds, Barry H: *Ken Kesey*. New York: Ungar Pub Co 1981, S. 26.

25 Kesey: *Einer flog über das Kuckucksnest*, S. 14.

Zudem ist auch das Verhältnis Innen – Außen im Buch und im Film unterschiedlich. Bei Forman »heißt das Innen Stumpfsinn, Einengung, Abhängigkeit; draußen sein bedeutet uneingeschränkt, eigenständig, frei sein.«²⁶ Das zeigt sich auch in den Anfangs- und Endsequenzen, wenn die Kamera eine nächtliche Landschaft zeigt, die Freiheit und Unbegrenztheit impliziert und dazu eine indianisch angehauchte Musik aus dem Off erklingt. Die flötenspielenden Hippies und das Eichhörnchen, die McMurphy bei seinem ersten Besuch des Basketballplatzes auf der anderen Seite des Zaunes sieht, verstärken diesen Eindruck.²⁷ Der bei Kesey sehr bedeutende Aspekt, dass auch die Welt außerhalb für die Freiheit des Individuums zur Gefahr werden kann, eine Gefahr, die in der »Genossenschaft« ihre Personifizierung gefunden hat, wird hier völlig ausgeblendet. Nur das alte Pärchen, das bei der Fahrt zum Meer vor einem Schaufenster mit laufenden Fernsehern sitzt und so die Welt konsumiert, anstatt das eigene Dasein zu erleben,²⁸ impliziert, dass auch der Bereich außerhalb der Anstalt nicht nur Erstrebenswertes beinhaltet. Einen Raum, der in Kesey's Roman nicht vorhanden ist,²⁹ stellt der bereits erwähnte Basketballplatz dar: Noch im Bereich der Anstalt gelegen, aber unter freiem Himmel, ist er ein Grenzbereich zwischen den Extremen. Diese Sonderstellung führt dazu, dass »Ausbruchsversuche« hier möglich sind: McMurphy gelangt von dort mithilfe Bromdens über den Zaun und organisiert die Fahrt zum Meer und Bromden gelingt es, zu sich selbst, zum Bewusstsein seines eigenen Wertes, zurückzufinden.

Neu ist auch das Doktorzimmer, in dem McMurphy und der leitende Arzt Gespräche führen. So wird auch die Erstkonsultation hier und nicht im Gesprächskreis unter Leitung der Schwester Ratched abgehalten. Dies und der Umstand, dass auch die Krisensitzung über McMurphys weiteren Werdegang nach der Angeltour (bei der die Schwester nur ein hinzugezogenes Mitglied des Personals und nicht die eigentliche Vorsitzende ist) dort stattfindet, machen deutlich, dass Ratched im Film nur ein Rädchen im Getriebe der Anstalt ist, ihre Macht ist auf die Station beschränkt.³⁰ Nicht sie beherrscht den Arzt, sondern sie ist Untergebene.

In diesen Kontext passt auch, dass die Schwesternstation im Film nicht die uneinnehmbare Festung darstellt, die sie im Buch als Machtzentrum einnimmt. So betritt McMurphy den Glaskasten, um die Musik auszuschalten und bei der Orgie versteckt sich die ganze Station in diesem Raum. Dadurch wird das Zer-

26 *Reclam Filmklassiker*. Stuttgart: Reclam 2001, S. 380.

27 ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST (EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST, 1975), hier 20'40.

28 52'04.

29 Hier wird zwar Basketball gespielt, dies geschieht aber in der Sporthalle oder auf der Station.

30 Auf der sich kaum jemals ein Arzt blicken lässt.

schlagen der Scheibe zu einer normativ geringerwertigen Grenzverletzung als im Buch. Einen höherwertigen Grenzübertritt stellt jedoch die Filmszene während der Orgie dar, in der Sandy, die sexuell Aktive, die richtige Frau, die Position der »neutralen« Schwestern einnimmt: Im Glaskasten sitzend weckt sie die Männer, indem sie über das Mikrofon – mit dem die Schwestern sonst ihre Durchsagen machen – singt.³¹

Auffällig, und meines Erachtens nach nicht ins Konzept passend, ist der Umstand, dass im Film der Wannenraum den Patienten von vornherein *unbewacht* zur Verfügung steht. Es wird zwar später von Ratched erwähnt, dass er geschlossen werden musste, weil McMurphy ihn zu einem Casino umfunktioniert hat, dennoch wirkt dieser Freiraum in einer Welt der Kontrolle, die der Film sonst betont, irgendwie unmotiviert.

Auch die Figurencharakterisierungen sind teilweise gravierend verändert. So ist der McMurphy des Films nicht der cowboyhafte Held der Vorlage, sondern wirkt streckenweise wie ein großer Junge, der Streiche ausheckt. Er genießt die unangreifbare Position des Verrückten, obgleich nie ein Zweifel (anders als im Buch) an seiner mentalen Gesundheit besteht. So ist der Angeltrip keine mythische Fahrt, sondern eine abenteuerliche Aktion, die man ausführen kann, weil uns als Irren sowieso nichts geschehen kann.³² Auch seine Vorstrafe wegen Notzucht wird anders bewertet: Wurde er im Buch verführt, konnte er im Film nicht widerstehen, was aber in keiner Weise negativ konnotiert ist. In beiden Medien beschäftigt sich McMurphy von Anfang an mit Bromden, im Film aber erkennt er nicht von Beginn an, dass dessen Taubstummheit nur vorgetäuscht ist. Dies ist ein weiteres Zeichen dafür, dass Formans McMurphy nie wirklich in die Gruppe der Patienten integriert ist und ihnen in ihrer Gesamtheit nicht nahe steht. Er ist der einzige Rebell: Szenen früheren Widerstands, wie die Weigerung Tabers seine Medikamente zu nehmen, werden auf ihn übertragen und er trägt zumeist andere Kleidung als die restlichen Insassen. Auch in seinen Fähigkeiten wirkt er den anderen überlegen: Nimmt er im Buch noch den ehemaligen Fischereikapitän Georg mit zum Angeln, der dort die Leitung über Schiff und Fischen übernimmt, weil McMurphy nichts davon versteht, ist es im Film selbstverständlich, dass McMurphy alles über Boote und Angeln weiß und dieses Wissen an die anderen weitergibt – wobei man sich manchmal im Film des Eindrucks nicht erwehren kann, dass McMurphy sich für etwas Besseres hält. Deshalb ist auch die Entwicklung seiner Rebellion, vom Kampf gegen das System zum Kampf für die

31 93'19.

32 55'06.

Gemeinschaft, nur marginal. Die Phase, in der er eine »mit mir nicht« – Haltung einnimmt, nachdem er erfahren hat, dass die Länge seines Aufenthalts von seinem Verhalten und seiner Beurteilung abhängen wird und sich deshalb konform verhält, ist überraschend kurz. Eigentlich dauert sie keine ganze Therapiesitzung lang, wohingegen McMurphy im Buch einen Prozess der Erkenntnis durchläuft, in dessen Verlauf Cheswick sich umbringt – weil er ihm nicht beigestanden hat – er am Beispiel der Epileptiker sieht, dass es keine einfachen Lösungen gibt (egal was sie tun, ob sie ihre Medikamente nehmen oder nicht, sie werden immer Nachteile in Kauf nehmen müssen) und er erfährt, dass die meisten Patienten freiwillig in der Anstalt sind. Das Ergebnis dieses Prozesses ist die Einsicht, dass nicht nur das System und die große Schwester das Problem sind, sondern dass die innere Einstellung der Patienten selbst revidiert werden muss, um eine Veränderung herbeizuführen. Dies führt dann zu dem bewussten Entschluss weiterzumachen und diese notwendige Entwicklung zu fördern, durchaus unter Akzeptanz des eigenen Opfers, eine Haltung, die in dem bewussten Einschlagen der Scheibe des Schwesternzimmers ihre Manifestation findet. Wohingegen dies im Film eine spontane Aktion ist, der (wie bei allen Rebellionen McMurphys) kein fester Plan innewohnt, erst recht nicht der bewusste Schritt zur Selbstaufopferung. Schließlich ist es hier McMurphy, der Fluchtpläne schmiedet und nicht die Patienten, die ihn zu retten versuchen, wie in der Vorlage.

Wenn man im Film von so etwas wie einer Entwicklung McMurphys sprechen will, so geschieht diese nach der Orgie, bei der Verabschiedung von Billy, wenn er seinen Aufbruch verzögert um diesem eine Liebesnacht mit Candy zu ermöglichen. Insgesamt ist Formans McMurphy realistischer, entmythologisiert, aber auch egoistischer und in seiner Persönlichkeit starrer als Kesey's. Der rebellische Retter des Romans wird zu einem Aufrührer und Aufwiegler. Er verkörpert das Bild des ideenreichen Manipulators, als den ihn die Große Schwester im Buch fälschlicherweise sieht, der das Arbeitslager gegen die Anstalt austauscht und die unfähigen Insassen lenkt, trotzdem aber mitfühlend und wohlwollend ist. »He is a *machismo* hero, but not a mythic one.«³³

Der McMurphy des Romans mag zwar ein Vagabund, ein Glücksspieler und Schläger ohne festen sozialen Hintergrund sein, aber er ist keiner, der versucht, immer den für ihn leichteren Weg zu gehen, das ist weder auf der Station so, noch trifft es auf sein Leben davor zu. Dass er in seinem Leben hart gearbeitet hat,

33 Safer, E. B.: »It's the Truth Even If It Didn't Happen«: Ken Kesey's *One Flew Over the Cuckoo's Nest*. In: Georg J.Searles (Hg.): *A Casebook on Ken Kesey's »One Flew Over the Cuckoo's Nest«*. Albuquerque: University of Mexico Press 1992, S. 151–162, hier S. 154.

zeigen seine Hände, schmutzig »von einem Job in einer Reparaturwerkstätte«³⁴, voller Narben und Abschürfungen, »die Handflächen glatt und hart [...] vom Umgang mit den Holzstielen der Äxte und Hacken« (ebd.), mit Schwielen übersät. Im Film hingegen war McMurphy jemand »dessen Einstellung zur Arbeit negativ«³⁵ ist, der faul ist, jemand, dessen Bewertung durch den Gefängnispsychologen durchaus auch auf einen ungezogenen Schüler passen könnte, was er in gewisser Weise auch die ganze Zeit bleibt. »In a way Forman's McMurphy simply has less character than Kesey's hero.«³⁶

Auch die Oberschwester ist im Film realistischer geworden, das zeigt sich schon daran, dass sie nicht als Große Schwester bezeichnet wird, sondern sogar einen Vornamen: Mildred³⁷ hat. Sie ist attraktiver, aber ohne den großen Busen. Von ihrer Haltung her ist sie extrem ruhig, spielt aber wie McMurphy es ausdrückt, ein falsches Spiel. Anders als im Roman, ist ihr Einfluss limitiert und beschränkt sich auf die Station, diese jedoch wird von ihr dominiert. Körperlich ist sie die größte der Schwestern und wenn sie auch nicht Große Schwester genannt wird, so drängt sich der Name im Orwellschen Sinne förmlich auf – was im Buch nicht der Fall ist. Mildred Ratched sieht alles, weiß alles und kontrolliert alles. Nur durch ihre Anwesenheit in der Ferne – sie blickt durch ein Fenster auf den Basketballplatz – vermag sie Bromden so zu beeinflussen, dass er in der ersten Basketballszenen eben nicht McMurphys Aufforderungen Folge leistet. Eine Einrichtung wie das Tagebuch des Buches, das die Große Schwester vor den Sitzungen zu Rate zieht, um auf dem neuesten Stand zu sein, denn »niemand ist den ganzen Tag über jeden einzelnen informiert«³⁸, hat Mildred nicht nötig.

Keseys Große Schwester ist eine Allegorie der Bedrohung durch das weibliche Prinzip und durch unnatürliche Systeme. Als der böse Gegenspieler, den der Held besiegen muss, stellt sie eine scheinbar unüberwindliche Macht dar. Sie ist ein Roboter, eine Puppe, kein Mensch. Aber sie ist zumindest des Gefühls der Wut fähig, sie explodiert, sofern sie nur genug gereizt wird und ist dadurch angreif- und überwindbar. Mildred Ratched hingegen wirkt auf den ersten Blick wie eine kompetente Schwester, schon bald aber wird dem Betrachter bewusst, dass gerade hinter dem sachlich-freundlichen Ton, der emotionalen Kälte – deren la-

34 Kesey: *Einer flog über das Kuckucksnest*, S. 31.

35 10'12.

36 Mc Donald, G.B.: »Control by Camera: Milos Forman as Subjective Narrator«. In: Georg J.Searles (Hg.): *A Casebook on Ken Kesey's »One Flew Over the Cuckoo's Nest«*. Albuquerque: University of Mexico Press 1992, S. 163–172, hier S. 164.

37 Was übersetzt in etwa »gütige Ratgeberin« heißt.

38 Kesey: *Einer flog über das Kuckucksnest*, S. 119.

tent vorhandene Grausamkeit nur am Ende kurz wirklich hervorblitzt – die wahre Bedrohung lauert. Der Vorname macht sie menschlicher, humaner macht er sie nicht. Denn gerade ihr kontrolliertes Wesen, ihre unterkühlte Berechnung, die unflexible Handhabung der Regeln und die mangelnde emotionale Hinwendung zu ihren Patienten beinhalten den Schrecken, den unreflektierte Anwendung von Systemen mit sich bringen kann. Formans Schwester verkörpert eine Bedrohung, die »monstrous but not a monster, hateful but not grotesque, the very model of the good citizen doing the job, disastrously«³⁹ ist.

Schon optisch weichen die Charaktere von ihrer literarischen Vorlage ab. McMurphy ist nicht mehr rothaarig, sondern brünett, genau wie Ratched, die außerdem durchaus attraktiv wirkt. Auch altersmäßig heben sich die Unterschiede auf, McMurphy ist 38, nicht 35 und Louise Fletcher, die Darstellerin der Ratched, war während der Dreharbeiten 40. Durch das Aufheben des Altersunterschieds von 15 Jahren und durch die optischen Vorzüge Ratched kommt es zu einer sexuellen Spannung zwischen den Gegnern, die in der Szene gipfelt, in der McMurphy auf der von ihm strangulierten Ratched liegt.⁴⁰ Beide Figuren haben ihre mythischen Dimensionen, sowohl optisch als auch von ihrer Charakterisierung her, verloren. Ist McMurphy ein Revoluzzer mit durchaus egoistischen Motiven geworden, so ist die Oberschwester »a misguided person who believes in her own good intentions.«⁴¹ Deshalb ist ihre Auseinandersetzung auch kein Ringen zwischen oppositionellen Prinzipien, sondern einfach ein Machtkampf. Dieser nimmt seinen Anfang, wenn am Ende der ersten Gruppensitzung,⁴² nachdem die Schwester es mit wenigen einleitenden Worten geschafft hat, dass sich die Patienten selbst zerfleischen, die Kamera zwischen Ratched und McMurphy im Schuss-Gegenschussverfahren hin und her wechselt. Die in Großaufnahme gezeigten Gesichter sind die einzig ruhigen/normalen und die aufeinander gerichteten Augen machen deutlich, dass sie sich dessen vollends bewusst sind.

Der realistische Charakter dieses Kräftemessens liegt auch daran, dass die Grenze zwischen Gut und Böse nicht so klar definiert ist wie bei Kesey. Weder ist Ratched ein Ungeheuer, noch McMurphy ein edler Ritter, beide manipulieren und darin liegt auch immer eine gewisse Gefahr.

Dennoch gibt es auch im Film eine feste Opposition, die meines Erachtens der Farbsymbolik des Romans entspricht, die des Zeigens von Emotionen. Ratched wirkt die ganze Zeit kontrolliert, ihr Gesicht wirkt emotionslos, McMurphy hin-

39 Champlin zitiert nach Safer: »It's the Truth Even If It Didn't Happen«, S. 158.

40 116'54.

41 Leeds: Kesey, S. 49.

42 14'50.

gegen ist unkontrolliert, in seinem Gesicht spiegeln sich ständig seine Empfindungen und Gedanken. Aber wenn er von der Lobotomie zurückkehrt, ist sein Gesicht emotionslos, genau wie McMurphys Gesicht im Buch weiß ist. Beide haben ihr eigenes Selbst verloren.

Beide Medien erzählen grundsätzlich die gleiche Geschichte, beschreiben aber unterschiedliche Systeme und Welten. Das Buch ist geprägt von der subjektiven, bisweilen ins Irreale abdriftenden Perspektive des Erzählers. Es schildert den letztendlich erfolgreichen Kampf des Helden, der wachsen muss, um sich schließlich zu opfern, damit er seinen bösen, übermächtigen Gegner besiegen kann. Dieser mythisch anmutende Handlungsverlauf wird durch das Spielen mit Stereotypen noch betont. Forman hingegen holt das Geschehen zurück in die Realität, die Symbolik wird minimiert, die Perspektive ist objektiv und auktorial und die Hauptfiguren werden menschlich. Zwar sind sie ähnlich bewertet: McMurphy als Sympathie- und Mildred als Antipathieträger, dennoch ist eine Zuordnung in oppositionelle Kategorien wie Gut und Böse, Natur und Künstlichkeit, wie bei Kesey nicht möglich. Es kommt zu einer semantischen Annäherung der zentralen Handlungsträger.

Die Station ist im Roman beides, zum einen ein zentraler Ort der Machtverdichtung, über den die Große Schwester mit, auch für die Anstalt brutalen, Methoden herrscht und zugleich aber auch Teil der, von der Genossenschaft, die die Außenwelt dominiert, zur Umerziehung genutzten Einrichtung. Deshalb verläuft McMurphys Kampf auf zwei Ebenen, dem greifbaren Ringen mit der Großen Schwester steht ein »Aufbauprogramm« der Patienten gegenüber. Da die Grenzen außerhalb der Anstalt zwischen Freiheit und Unfreiheit nur semantischer Natur sind und zudem von jedem Einzelnen selbst definiert werden, ist eine erfolgreiche Grenzüberschreitung nur dann möglich, wenn man »dazu bereit ist«. Im Film hingegen ist die Anstalt ein Mikrokosmos mit fester Grenze, in dem das System selbst dominant und für den Einzelnen bedrohlich ist, wobei es sich des Mantels des guten Zwecks bedient. Auswüchse, wie das Regiment Ratched, sind nur die Folgen einer überkorrekten, unhinterfragten Anwendung dieser Prinzipien.

Beide Versionen haben auch einen anderen zeitlichen Hintergrund. Kesey's Roman entstand an einer Zeitenwende zwischen den von der Bevölkerung als positiv gesehenen 50ern unter der Präsidentschaft Eisenhowers, geprägt vom Nachkriegsaufschwung, einer starken Wirtschaft und Erfolg durch Anpassung, einer Zeit, in der Kalter Krieg und McCarthy als notwendige und vertretbare Übel nur von wenigen Intellektuellen kritisiert wurden und andererseits den gesellschaft-

lichen Umwälzungen und Protesten der 60er. Kesey beschreibt eine Gesellschaft, die im Argen liegt, die aber verändert werden kann, indem das Individuum seine Eigenarten akzeptiert und auslebt, aber zugleich Teil einer Gemeinschaft wird.

Diesen positiven Farbton hat Formans zehn Jahre später entstandener Film verloren. Forman hat Deutungen, der Film sei sowjetisch geprägt, immer zurückgewiesen, aber der Film schildert mit seiner Anstalt ein autoritäres System, gleich welcher Couleur, das unter dem Verweis, nur das Beste zu wollen und auch zu wissen, wie man dieses erreicht, den Einzelnen seinen Zwängen unterordnet. Bei Kesey ist das freiwillige Bleiben in der Station nachvollziehbar, sie ist Schutzraum gegen die Gesellschaft – bei Forman ist sie das nicht. Er präsentiert auch nicht den möglichen Sieg durch Veränderung, das System ist stärker als der Einzelne. Die Lösung heißt Flucht und diese ist nur exemplarisch möglich. Zurück bleibt ein unerschüttertes Regime, das in *Ratched* einen Aufseher gefunden hat, der den Plan übererfüllt und die Hoffnung, der von McMurphy gelegte Samen möge aufgehen und eines Tages stark genug sein.