

Hans J. Wulff

Individualisierung des Leidens: Motive und Stoffe der Psychiatrie im Film seit 1980

2008

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22694>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wulff, Hans J.: Individualisierung des Leidens: Motive und Stoffe der Psychiatrie im Film seit 1980. In: *Medienobservationen*, Jg. 12 (2008). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22694>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://www.medienobservationen.de/2008/wulff-motive-und-stoffe-der-psychiatrie-im-film-seit-1980/>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Hans J. Wulff

*Individualisierung des Leidens:
Motive und Stoffe der Psychiatrie im Film seit 1980*

Abstract:

Noch in den 1980ern waren filmische Darstellungen der psychischen Krankheit und der psychiatrischen Kliniken dominant politisch gefärbt. Psychiatrien galten dabei als Orte der Kontrolle, Repression und Ausgrenzung. All dieses ist in den letzten beiden Dekaden zurückgetreten gegen eine Gesellschaftsauffassung, in der Psychiatrie als medizinische Notfallversorgung bestehen bleibt, in der das Management der Krise aber dem einzelnen und seinem näheren Umfeld überlassen bleibt. Die großen gesellschaftlichen Tendenzen der Individualisierung, Differenzierung und Entsolidarisierung finden sich so auch im Horizont der Psychiatriethemen. Die Einheit des Normalen wird durch eine Vielheit der Lebensorientierungen und Lebensweisen abgelöst. Die psychische Krise wird so gelegentlich zum Ausdruck einer allgemeineren Sinnsuche, der Umgang mit Verlust, Trauer, Demütigung und ähnlichem wird zu einem allgemeineren existentiellen Anliegen. Die Psychiatrie als Institution wird dabei deutlich entlastet.

Eines der erfolgreichsten Psychomärchen der letzten 15 Jahre ist *Don Juan de Marco* (1995) von Jeremy Leven. Er erzählt die Geschichte eines jungen Mannes aus Queens, einem der düstersten Stadtteile New Yorks, der sich eine erfundene Biographie als „Don Juan de Marco“, dem größten Liebhaber der Welt, zurechtgelegt hat. Nach einem Selbstmordversuch wird er in eine Klinik eingewiesen und zum letzten Patienten des Polizeipsychiaters Jan Mickler - und es kommt zu einem Austausch zwischen beiden, bei dem am Ende der Psychiater die Rückkehr zur eigenen Kreativität und Sexualität gewinnt. Eine der einprägsamsten Szenen schließt sich an ein Gespräch zwischen Psychiater und Patient an, in dem jener die Liebe als dasjenige bestimmt hatte, für das es sich zu leben und zu sterben lohne. Mickler diktiert die Befunde der Sitzung, als Musik von Brian Adams, die nicht zur Filmwelt gehört, ihn auf eine Szene im Garten aufmerksam macht: Man sieht die schmale Gestalt Don Juans, die - von der Kamera abgekehrt - dem riesigen Pfleger das Tanzen zu diesem Rhythmus beibringt. Die Szene ist einprägsam, weil sie jenen anderen Lernprozeß, der dem therapeutischen Verhältnis so entgegengesetzt scheint, zusammenfaßt: Der Patient ist hymnisch der Lebensfreude, der

Sexualität, der körperlichen Lust zugeordnet und kann diese Werte dem Psychiater vermitteln. Ganz im Sinne des postmodernen Kinos deutet sich an, daß der Arzt in den Bannkreis des Patienten gerät, als auch er die Musik Adams' zu hören beginnt, am Ende gar zu ihren Klängen tanzt.

Don Juan de Marco steht am Ende einer gewaltigen Veränderung des Themenfeldes der psychischen Krankheit, Behinderung und Therapie im Spielfilm, der heute ganz andere Dinge behandelt als noch zu Zeiten des „Anti-Psychiatrie-Films“ Ende der 1970er Jahre. Wollte man das Themenfeld heute mit seinen Ausprägungen vor 20 Jahren vergleichen, fielen vier relevante Verschiebungen auf:

1. Depolitisierung des Themas;
 2. Entinstitutionalisierung der Psychiatrie, Übergang auf Fallgeschichten; Reflexion des Helfens;
 3. Privatisierung und Individualisierung der Therapie; Rückgang des Normalismus und der therapeutischen Zielvorstellung, den Patienten zu einem „normalen Bürger“ zu machen;
 4. Rezentrierung der Frage des „guten Lebens“ (Kreativität, Exzess etc.).
- Es sei aber festgehalten, daß das Feld heterogen ist, daß Motive und Konzepte des älteren Psychriefilms auch heute noch bearbeitet werden.

1. Überblick

Die Darstellung der Psychiatrie - der Psychiater, der Kranken, der Anstalten, der Krankheitsvorstellungen, der Therapien - ist so alt wie der Film. Allerdings ist die Geschichte nicht einsträngig, nicht linear, sondern voller Widersprüche. Psychiatrie ist ein öffentlicher Gegenstand. Man muss sich als Zuschauer dazu verhalten. Schon in der Frühzeit der Verfilmungen finden wir die Rollenmodelle, die man als Zuschauer einnehmen kann (wie wir sie etwa aus der Behindertenpädagogik kennen). Als Extreme stehen einander exorzistische und karitative Haltungen unvereinbar gegenüber: Austreiben, Exilieren, Einkerkern auf der einen, Helfen und Reintegrieren auf der anderen Seite. Der Disput wird von Beginn an geführt und ist bis heute unentschieden.

Die Psychiatrie ist nicht nur ein öffentlicher Gegenstand, sondern auch ein politischer Gegenstand, Anlaß von Auseinandersetzung und Dissenz. Psychiatrie wurde in den siebziger Jahren vehement attackiert, sie war die Institution, an der wie an keiner anderen demonstriert werden konnte, wie eine repressive Gesellschaft mit denen umgeht, die aus der Norm fallen, die aus dem Rahmen fallen, die reglementiert, renormalisiert werden wollen. *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) ist neben Jan Kadaras *The Other Side of Hell* (1978) die wohl schärfste, sicherlich bekannteste Ausarbeitung dieser Auffassung gewesen.

1.1 Geschichte

Wie viele Filme es sind, die zum Themenfeld des Psychriefilms gehören, ist kaum abzuschätzen. Das Gesamtkorpus der Filme, in denen es ein Hauptthema ist, umfaßt inzwischen weit über 500 Spielfilme.

Am Beginn und die ersten 40 Jahre Filmgeschichte dominierend stehen *vormissenschaftliche Modelle* des Irreseins - Modelle der Volkspsychologie und der romantischen Psychologie (Doppelgänger, Tropenkoller, Größenwahn...); auch werden Psychiater durchweg als lächerliche oder latent gefährliche Figuren gezeichnet (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1919).

Erst in der Jahrhundertmitte erfolgt die *Entdeckung des psychisch kranken Subjekts*, das eine Zuwendung als Kranker und nicht als Bösewicht verlangt.

Psychoanalyse wird in den 1940er Jahren zu einer ersten populären Form der Psychiatrie. Hitchcocks *Spellbound* (*Ich kämpfe um dich*, 1945) war Vorreiter einer ganzen Flut von Filmen, in denen Psychiater oft als *Traumdetektive* auftraten; der Patient war oft ein Verbrecher, der sich seiner Taten nicht bewußt oder der nicht schuldig war. - Diese Dominanz der Psychoanalyse verliert sich in den 1950er und 1960er Jahren. Psychoanalytiker treten weiterhin als Elemente amerikanischen Gesellschaftslebens auf, sind aber narratologisch nur noch selten zentriert (in Krimis wie *Dressed to Kill*, 1981). Das Motiv der Liebe zwischen Patient und Psychiater, wie es in Hitchcocks *Spellbound* (1945) exemplarisch ausgearbeitet worden ist, findet sich weiterhin - *Mr. Jones* (1993) erzählt z.B. die Liebesgeschichte zwischen einem manisch-depressiven Mann, der auf eine Psychiaterin trifft, die sich in den Patienten verliebt.

Hitchcocks *Psycho* (1960), der einen schizophrenen Mörder zum Helden hatte, war der erste Film, der psychisch Kranke als *Psychopathen* dramatisierte. Dieser Themenzug ist bis heute spürbar, ist in den 1980er Jahren in die Phänomenologie der Serienkiller übergegangen. Die Psycho-Killer

sind zu Figuren mutiert, sie haben sich immer mehr von einer Erklärung des Mordes und der Krankheit entfernt, sie werden heute tautologisch gesetzt (Kannibalen fressen Menschen, also sind sie Kannibalen, weil sie Menschen fressen...). Zu diesen Geschichten gehören Psychiater bis heute dazu, die die forensischen Erklärungen oder deren Alibi liefern, manchmal selbst an der Grenze der Zurechenbarkeit agieren (denke an den Psychiater aus *Halloween*, 1978-2004!)

Eine *politische Analyse von Psychiatrie und psychischer Krankheit* bildet einen zweiten Höhepunkt in der Geschichte des Psychriefilms - ein steiler Anstieg der thematisch einschlägigen Filme erfolgt in den 1970er Jahren: Und es liegt nahe, diese Filme mit den gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Veränderungen dieser Phase in Verbindung zu bringen. Wiederum lassen sich zwei Annahmen ausmachen, die sich in vielen dieser Filme finden:

1. Durchwegs scheint eine Orientierung der Filme auf der Vorstellung einer *krankmachenden* Beziehung zwischen individuellem und seinem gesellschaftlichen Umfeld zu basieren. Es sind fatale und schädliche Auswirkungen der industriellen Lebensweisen, der Arbeitsbedingungen, um die es hier geht.

2. Eine Kritik der Psychiatrie als einer gesellschaftlichen *Ordnungsmacht* schimmert überall durch (man denke vor allem an den berühmten Film *One Flew Over the Cuckoo's Nest* von 1975). Die Parteinahme geschieht für die Kranken, die gesamte Psychiatrie gerät so in einen fundamentalen Legitimationsdruck. Psychiatrie wird nicht als karitative, sondern als politische Institution angesehen.

Seitdem ist das Interesse am Themenkreis nicht wieder eingeschlafen; das Kino nach 1980 ist durchgängig *psychiatrisiert*. Man könnte aber auch sagen, daß die Psychiatrie nicht mehr die große Rolle als Akteur spielt, die sie noch in den 1970er Jahren innehatte, daß aber ihre Themen - psychische Krise, Krankheit, Störung und Behinderung - sich allenthalben finden. Manches ist vor allem im Fernsehen zu Hause (kaum ein *Tatort* kommt z.B. ohne die Reflexion psychosozialer oder lebensgeschichtlicher Bedingungen von Kriminalität aus).

1. Es fällt auf, daß die *Auftretenshäufigkeit* von Dingen, die mit Psychiatrie und psychischer Krankheit oder Behinderung zu tun haben, sehr hoch ist;

2. es fällt auf, daß der Kreis der Motive, die auftreten, äußerst *heterogen* ist, es gibt also keinen dominierenden Motiv- oder Persönlichkeits-Typus der 1980er, 1990er und 2000er Jahre;

3. in der Zeit zwischen 1980 und 1984 erfolgt ein neuer, rabiater Anstieg

der Produktionsziffern. Dabei verändert sich aber der Akzent der Filme. Neu tritt das Genre der "Psychotriller" in der Nachfolge von *Halloween* (1978; der Film selbst hat 8 Folgefilme) auf, das es so bis dahin kaum gegeben hatte;

4. und zugleich entsteht eine eigene, wohl vor allem auf die Fernsehausstrahlung hin angelegte Gruppe von Filmen, die sich mit den *zwischenmenschlichen Verwicklungen* befassen, die die interpersonelle Nähe psychisch kranker, gestörter oder behinderter Menschen aufwerfen. Dieses Genre macht sich vor allem in der nochmals neue Höchstzahlen produzierenden Halbdekade von 1990 bis 1994 bemerkbar. Zu seinen prägnantesten Ausformungen gehören *Rain Man* (1988), *What's Eating Gilbert Grape* (1993), *Le huitième Jour* (1996) und dergleichen Filme mehr.

1.2 Der Spielfilm nach 1980

Ich verweise beim psychiatriebezogenen Film auf drei neue Tendenzen:

1. die zunehmende *Depolitisierung* des Psychiatrischen, das Zurücktreten einer politischen Kritik an der Psychiatrie;

2. die *Transformation des Kranken* von einer Figur, die unter krankmachenden Bedingungen des Alltags- und Arbeitslebens in die Krankheit flüchtet oder ihr nicht entkommen kann, zu einer anderen Figur, die existentiellen, fundamental unterschiedlichen Einflüssen ausgesetzt ist, eine große Nähe zu Gott hat und die tendenziell die klassische Figur des wahnsinnigen Dichters wieder aufleben läßt (man denke an Hölderlin-, van-Gogh- und andere Künstlerfilme, die gerade dieses neuerdings wieder ausstellen);

3. schließlich die *Verlagerung des Interesses* von der Darstellung der Kranken, der Symptome und Bedingungen der Krankheit auf die anderen, die Normalen, die Familienmitglieder und Freunde, die in die Pflicht geraten, sich um die hilflosen Kranken kümmern zu müssen. Man könnte letztere

Tendenz dahingehend verstehen, daß von den Filmen eine Aufforderung ergeht, sich persönlich einlassen zu müssen und die Pflicht zur Sorge zu akzeptieren.

2. Die Motive seit 1980

Es bleibt die Frage, welche Motive und Themenkomplexe seit 1980 behandelt worden sind. Einige Filme setzen fort, was den Psychriefilm bis dahin schon umgetrieben hatte. Andere nehmen neue Gesichtspunkte auf, gehen mit veränderter Haltung an ältere Stoffe heran, modulieren Bekanntes.

2.1 Traditionelle Motiv- und Themenkreise

2.1.1 *Sozialpsychiatrische* Erklärungen, wie sie in Ken Loach' Film *Family Life* (1971) gegeben werden oder ganz dem Schizophrenie-Modell des *double bind* nach dem Modell Batesons verpflichtet sind, deuten eine Lösung vom Erklärungsansatz an. Im Film der letzten 20 Jahre ist diese Linie vor allem von Filmen aufgenommen worden, die ihre Geschichten explizit aus feministischer Perspektive erzählen. Allie Lights wunderbarer, sensibler, ebenso entschlossener wie kämpferischer Interview-Film *Dialogues With Madwomen* (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 schizophrene, 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.

Von der intensiven Interaktion der Versorgungs- und Pflegemodelle mit den Krankheits-Erscheinungen und der Selbstdarstellung von Kranken in verschiedenen nationalen Gesundheitssystemen erzählt der deutsche Dokumentarfilm *Herr W. und Herr W.* (1996, Gerd Hoffmeister, Thomas Schadt). Die beiden Namenkürzel stehen für zwei psychisch Kranke in den USA und in Deutschland. Der eine muß seinen Zustand des Krankseins permanent dokumentieren, um an die Versorgungsleistungen gelangen zu können, und signalisiert darum konsequent Szenarien der Verwahrlosung und der Hilflosigkeit; der andere dagegen sucht sich als „normal“ zu inszenieren und lebt darum in einer eher überkorrekt eingetrichterten Wohnung.

Im gleichen Zusammenhang sei auch der Themenkomplex *Gewalt und Mißbrauch in Familien* erwähnt, der allerdings eher im Fernsehen als im Spielfilm behandelt worden ist. Und schließlich sei auf die *Vergewaltigungsthematik* hingewiesen, die seit *Angel of Vengeance (Die Frau mit der 45er Magnum)* (1980, Abel Ferrara) mehrfach behandelt worden ist - erinnert sei insbesondere an *Boys Don't Cry* (1999), der die Geschichte einer jungen Lesbierin erzählt, die sich Zeit ihres Lebens als Mann ausgegeben hat und die für diese Tatsache aus Rache am Ende vergewaltigt und brutal erschlagen wird.

2.1.2 Manche Versuche gehen "in die Innensicht" des Kranken hinein; dazu zählen schon Polanskis *Repulsion (Ekel)* (1965), Robert Altmans *Images (Spiegelbilder)* (1971) oder auch Otto Premingers Film *The Whisperers (Flüsternde Wände)* (1965). Filmgeschichtlich ist die Darstellung subjektiver Wirklichkeitssichten ein altes ästhetisches Anliegen, löst sie doch den Film aus dem fotorealistischen Zwang, immer nur das Äußere der Realität darzustellen. Neuere Beispiele wie *Die tödliche Maria* (1993) reihen sich darum in eine lange Reihe von Filmen ein.

Erwähnenswert sind aber einige Filme zur *Psychopathie*, zum Amoklauf und ähnlichen Themen, die die Bewegung zum Mord als Ergebnis psychischer Prozesse zu verstehen suchen. Zu ihnen rechnet *Heavenly Creatures* (1994) von Peter Jackson, der die Geschichte zweier Teenager-Mädchen erzählt, die sich in eine eigene Traumwelt zurückziehen. Als die eine Tuberkulose bekommt, beschließen die beiden, ihre Mutter umzubringen. Erinnert sei auch die beiden Filme *Nachruf auf eine Bestie* (1984, Rolf Schübel) über den Jungenmörder Jürgen Bartsch und Romuald Karmakars *Der Totmacher* (1995) über den Serienmörder Haarmann, die sich in fast dokumentarischer Distanz und Zurückhaltung auf die Täter einzulassen suchen und darüber Einsichten in das Entstehen von

Devianz, moralischer Gleichgültigkeit und emotionaler Kälte gewinnen. Gerade im Umfeld des *Paranoia-Kinos* ist die Subjektivisierung der Bildwelten, über deren Status man zunehmend unsicher wird, Gegenstand einer spielerischen Behandlung des Zuschauers geworden. Was ist wahr, was siehst du, welche Quelle hat das Gesehene? In *Conspiracy Theory* z.B. (*Fletchers Visionen*, 1997) folgt das Bild der Wahrnehmung des paranoiden Protagonisten, bis sich am Ende herausstellt, daß es „sie“ tatsächlich gibt. Anders gelagert ist der deutsche Film *Das weiße Rauschen* (2001), dessen Protagonist ein paranoider Schizophrener ist - er distanziiert sich immer wieder von der Figur, bietet die paranoide Angst nicht als Zuschaueremotion an; der Film wirkt dabei sehr neutral und präzise, was damit zusammenhängt, daß Hans Weingartner, der die Regie gemacht hat, einmal Neurologie studiert hat.

2.1.3 Manche psychiatriekritische Versuche der 1970er Jahre blenden von den Besonderheiten der Krankheit ab und konzentrieren sich auf die *Kritik der Psychiatrie* als eines Unterdrückungsinstrumentariums; dazu rechnete schon Sam Fullers *Shock Corridor* (1962). Das Motiv findet seine Hochphase in Milos Formans *One Flew Over the Cuckoo's Nest* (1975) oder Jan Kadars *The Other Side of Hell* (1978). In dieser Schärfe der Psychiatriekritik gibt es inzwischen auch wenige Filme aus der ehemaligen UdSSR, die die Geschichte des Landes stellvertretend an der Art und Weise, wie das System mit den psychisch Kranken umgegangen ist, zu reflektieren sucht. Stellvertretend für anderes sei als Beispiel für dieses düsterste Kapitel der filmischen Auseinandersetzung mit der Psychiatrie Vladimir Bortkos Film *Yedinozhdny Solgav* (1987, US-Titel: *Once Lied*) genannt, einem der ersten russischen Filme überhaupt, die in der Psychiatrie spielen. In einer Szene sehen wir eine Elektroschocktherapie, die mit dem Tod der Patientin endet, der vollkommen achtlos zur Kenntnis genommen wird. Psychiatrie erscheint hier als eines der Instrumente des stalinistischen Unterdrückungsapparates, und die Verachtung, mit der Patienten behandelt werden, ist bedrückend. Ein neueres Beispiel westlicher Herkunft ist *Girl Interrupted* (1999, James Mangold), der die Geschichte einer labilen, übersensiblen 16jährigen erzählt, die in den 1960er Jahren in einem psychiatrischen Krankenhaus interniert wird und am Ende Selbstmord begeht. Der Film basiert auf einer wahren Geschichte, wodurch sich der Angriff auf die institutionelle Psychiatrie nur verschärft, die dazu unfähig war, den Hilferuf der jungen Frau wahrzunehmen.

Es gibt aber auch Geschichten wie *28 Days* (2000, Betty Thomas), der von einer Journalistin erzählt, die nach einem Autounfall in eine Rehabi-

litationsklinik kommt und hier über ihr Leben nachzudenken beginnt, um am Ende eine andere zu sein.

Die *Kritik an einer institutionalisierten und routinisierten Psychiatrie und Psychoanalyse* wird immer wieder vorgetragen, *28 Days* ist eine Ausnahme. Da entfremden sich Analytiker ihrer Patienten, sie verlieren jede empathische Bindung, jedes eigentliche Interesse am Helfen. Ein Beispiel ist die Komödie *Un Divan à New York (Eine Couch in New York)*, Frankreich/BRD/Belgien 1996, Chantal Akerman): Eine Pariserin tauscht mit einem äußerst erfolgreichen, aber desillusionierten New Yorker Psychiater für einige Wochen die Wohnung - und beginnt, therapeutische Gespräche mit den Patienten ihres Gastgebers aufzunehmen. Schließlich begibt jener sich selbst in Therapie. Erinnert sei auch an Robert Altmans hysterisch-überdrehtes Werk *Dr T. and the Women* (2000), der von einem Mode-Psychiater erzählt, der ausschließlich Frauen behandelt, die Psychoanalyse als Lifestyle-Praxis nutzen. Die eigene Frau erkrankt an einem Syndrom, das bei denjenigen auftritt, die zu sehr geliebt werden - als müssten sie sich schützen und abschirmen gegen eine zu starke Fürsorge, eine erstickende Umarmung der anderen.

2.1.4 Manche umweltkritischen Filme siedeln die Verursachung der Krankheit in der *"Unwirtlichkeit unserer Städte"* (frei nach Mitscherlich) an; die Krankheit wird so zu einer Antwort auf eine krankmachende Umgebung, auf ihre inneren Perspektiven wird nur geringe Aufmerksamkeit verwendet. Dazu rechnet z.B. Hans Noevers *Der Preis fürs Überleben* (1979) oder auch *Falling Down* (1993, Joel Schumacher) mit Michael Douglas - beide erzählen vom Amoklauf normaler Kleinbürger, die unter der Last von Stress, Übervorderung, problematischer Selbstwahrnehmung zusammenbrechen. Noch ist das Thema der Ghettoisierung von Behinderten und Alten allerdings nicht im Kino angekommen.

Ein neues Beispiel, an dem die *Entgesellschaftung* des einzelnen, das Ausfallen des solidarischen Verhältnisses zwischen Ich und Gesellschaft, Vereinsamung und Isolation durchbuchstabiert werden, ist Stefan Jarls Film *Jagar din Krigare (Ich bin dein Krieger)*, Schweden 1997): Ein 12jähriger lebt nach einer nächtlichen Vision, in der ihm ein alter Indianer erscheint, als Indianer im Wald und verteidigt die Natur. In einem ehrgeizigen jungen Polizisten findet er einen erbitterten Gegner - und endet als schweigendes Kind in der Psychiatrie.

2.2 Neuere Motiv- und Themenkreise

Alle diese Themenkomplexe weisen in die Geschichte des Psychriefilms zurück. Anderes ist der Zeit nach 1980 zuzuordnen, Neues hat sich formiert, auch die Beschäftigung mit dem Psychiatrischen schmiegt sich an die veränderten Lebensstile, Themen und Erfahrungen ihrer Zeit an.

2.2.1 Es ist eine Gruppe von Filmen herausgebildet worden, die das *Anderssein* der Kranken ernst nimmt und eher nach den Modi des Mit-der-Krankheit-Umgehens fragt als nach Herkunft oder Therapie. Schon Richard Benners außergewöhnlicher Film *Outrageous* (1977) rechnet in diese Gruppe, die in den achtziger und neunziger Jahren zunehmende Bedeutung erhalten hat - bis zu Filmen wie *Angel Baby* (Australien 1996). Er erzählt die Geschichte zweier Schizophrener, die sich ineinander verlieben, eine gemeinsame Wohnung beziehen, ein Kind haben werden. Sie setzen die Medikamente ab, es kommt zum neuen Einbruch der Krankheit. Die Frau wird in eine Anstalt interniert, ruhiggestellt. Ihr Mann findet sie apathisch und teilnahmslos vor, der Spruch „Run and hide!“ aus einer Fernsehshow scheint ihm den Hinweis dazu zu geben, die Frau aus der Klinik herauszuschmuggeln. Die Flucht aus der Klinik zeigt, wie sehr die Kranken nur aufeinander angewiesen sind, zeigt dabei auch, wie aktuell die ältere Bildwelt der Krankheitsflure, der blicklos-gefährlich wirkenden Insassen, der Non-Kommunikation immer noch sind. Die Geschichte endet damit, daß es gelingt, die Frau verborgen zu halten. Erst als die Wehen einsetzen, verständigen die Freunde das Krankenhaus. Sie stirbt während der Geburt: eine Love-Story, mit zutiefst rührenden Szenen, die die Krankheit nur als eine der Widrigkeiten charakterisiert, mit denen man sich auf der Suche nach Glück und Erfüllung auseinandersetzen und arrangieren muß.

Eine Bemerkung am Rande: *Angel Baby* stammt wie eine erstaunlich große Anzahl von neueren Filmen des Themenkreises aus Australien, einem der letzten Länder der Welt mit radikal rassistischer Apartheidspolitik; die Vermutung liegt nahe, daß im Gewand der Psychiatrie-Thematik auch ein Diskurs über innergesellschaftliche Kontrolle, Normalität und ähnliches geführt wird.

Die *Mitarbeit* von psychisch Kranken, insbesondere Behinderten ist heute viel selbstverständlicher geworden als sie es noch vor 30 Jahren war. John Cassavetes' Film *A Child Is Waiting* (1962) spielt in einer Schule, in der autistische Kinder therapiert werden - und daß tatsächliche Autisten in dem Film mitspielten, war noch ein großer Skandal. Heute haben wir mehrere mongoloide Hauptdarsteller - *Le huitième Jour* ist der wohl pro-

minenteste Film -, und manchmal kommt es inzwischen zum Abenteuer der Koproduktion. *Verrückt nach Paris* (2002, Pajo Bahlke und Eike Besuden) ist ein Film, in dem drei Schauspieler des Blaumeier-Ateliers aus Bremen neben professionellen Schauspielern agieren - zwei geistig Behinderte und ein Contergan-Geschädigter flüchten aus dem Heim, gelangen über Köln nach Paris, werden von einem Betreuer verfolgt, der sich in Paris verliebt - die vier kehren zurück, aber sie werden wieder auf Reise gehen. Erinnert sei auch an das Auftreten taubstummer Akteure in Filmen wie *Children of a Lesser God* (*Gottes vergessene Kinder*, USA 1986, Randa Haines) oder in Caroline Links *Jenseits der Stille* (1996).

2.2.2 Ein eigenes Kapitel - und das vielleicht wichtigste Thema der letzten zwanzig Jahre Psychiethemen - spielen inzwischen die Filme, die von *Traumatisierung* handeln. Figuren, die durch Folter, Einzelhaft, Trauer, Vergewaltigung, Verstümmelung oder Kombinationen von verschiedenen Beschädigungen unter Traumaschäden leiden, sind heute eines der dramaturgisch am sorgfältigsten Arsenalen von Figuren. Zwei Hauptkomplexe finden sich: Traumatisierung als *Opfer*, Traumatisierung durch *Schuld*.

Als Opfer: Ich erinnere an Roman Polanskis Film *Death and Maiden* (*Der Tod und das Mädchen*, 1994), der die Geschichte einer Frau erzählt, die in den chilenischen Gefängnissen gefoltert und vergewaltigt wurde und nach dem Ende der Herrschaft der Militärjunta ihren womöglichen Folterer wiedertrifft - unsicher, ob sie ihres Urteils sicher sein kann oder ob sie einen Unschuldigen verdächtigt. Erinnert sei an den grandiosen deutschen Fernsehfilm *Jenseits* (2001, Max Färberböck; ähnlich: *Wolfsburg*, 2003, Christian Petzold), der die Geschichte eines Staatsanwalts erzählt, der einen kleinen Jungen totfährt, Fahrerflucht begeht und - aus Schuld, zur Wiedergutmachung, aus Hilflosigkeit die Nähe der Mutter des Jungen sucht. Sie ist selbstmordgefährdet. Er geht eine hilflose Liebesbeziehung ein, bis zur Selbstaufgabe an der Trauer der Mutter partizipierend. Am Ende tritt die Katastrophe ein, als er die Wahrheit aufdeckt.

Als Täter: Als Beispiel will ich den langen englischen Film *Warriors* (*Warriors - Einsatz in Bosnien*, 1999, Peter Kosminsky) vorstellen, der vom Einsatz einer Gruppe englischer Soldaten in Bosnien erzählt. Die Männer müssen das Geschehen von Srebrenica durchstehen - Uno-Truppen, die zum Schutz der Bevölkerung anwesend waren, mußten 1995 hilflos mit ansehen, wie Tausende von bosnischen Soldaten und Zivilisten umgebracht wurden. Die Protagonisten des Films kommen nach einem halben Jahr Einsatz ausnahmslos traumatisiert zurück. Das annähernd 30 Minu-

ten lange Ende des Films stellt die einzelnen vor - ohne jede medizinische Erklärung, ohne den Schmerz und die Verwirrung der Figuren für den Zuschauer zu entlasten. Das Besondere und Bemerkenswerte an *Warriors* ist die Entdramatisierung der psychischen Schäden, ihre Verlagerung auf das, was die Männer selbst in der Bewältigung leisten können (oder gerade nicht), die meist hilflose Rolle der Frauen und Familien.

Warriors thematisiert die Kälte der politischen Nachrichten über den Bosnienkrieg im Gegensatz zu den existentiellen moralischen und psychischen Schäden, die am Individuum angerichtet werden. Ein ähnliches Thema bearbeitet Ken Loachs Nicaragua-Film *Carla's Song* (1996), der die Geschichte einer jungen Frau erzählt, die aus dem umkämpften Land nach England ins Exil geflohen war. Mit Hilfe eines englischen Busfahrers, der sich in sie verliebt hat, kehrt sie nach Nicaragua zurück - und bleibt. Der Ausweg aus Alpträumen, Depressionen, Selbstmordvisionen besteht darin, daß sie zur Handlungsfähigkeit zurückkehrt, als Freundin, Helferin und Krankenschwester des verstümmelten Geliebten, den sie einst zurückließ, versuchen, die eigenen Schäden zu verarbeiten. Auch hier verweigert der Film das Happy-End, ersetzt es durch eine nachdenklich stimmende Wendung.

Gerade diese Inhaltsfigur scheint für die Verschiebungen im neueren Psychriefilm typisch und generalisierbar zu sein: Die psychische Krise ist in Zeiten der Deregulierung nicht mehr Aufgabe staatlicher oder halbstaatlicher Institutionen, sondern Aufgabe des einzelnen selbst. Psychiatrische Hilfe muß privat organisiert oder aufgesucht werden. Noch in den 1970er Jahren schien es medizinische Pflicht zu sein, den psychisch Kranken aktiv zu helfen; heute hat sich die Initiative auf Seiten der Kranken selbst verlagert. Traumatisierendes, krankmachendes Unglück ist Privatsache, seine Verarbeitung ebenso. Die neueren Bearbeitungen der Komplexe, psychischen Wunden und Selbstvorwürfe versucht nicht, die Geschichten zu „medizinisieren“ oder das Verhalten der Figuren zu pathologisieren. Die psychische Krise kommt über die Beteiligten wie Zustoßendes, Zufälliges, mit dem Leben selbst Zusammenhängendes. Es sind nicht Krankheiten, sondern Geschehnisse und unglückliche Konstellationen.

Im Zentrum steht die *Selbstorganisation der Therapie*. Meist sind es Erfolgsgeschichten (*success stories*), die das neue Psychiatrie-Kino erzählt - zum einen einem neuen radikalen Individualismus verpflichtet (und damit einer amerikanischen Tiefenideologie sehr nahe stehend), zum anderen auch als Aufruf, Selbstbestimmung gegen allen äußeren Normalitätsdruck und allen inneren Leidensdruck zu betreiben. Jane Campions Film

An Angel at My Table (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. Die Beispiele sind zahlreich und bunt. Jemand wird zum erfolgreichen Pianisten (*Shine*, 1996) oder zum Nobelpreisträger für Mathematik (*A Beautiful Mind*, 2001). Gerade die Nash-Geschichte in *A Beautiful Mind* scheint prototypisch zu sein - ihre drei Teile stehen zugleich für drei Orientierungen des gegenwärtigen Psychiatrie-Films. Im ersten Teil, der ganz im Stil einer übermütigen, euphorischen und schnellen College- oder Universitäts-Geschichte inszeniert ist, werden wir in die Wirklichkeit einer amerikanischen Universität hineingezogen, mit einer Gruppe von Studenten konfrontiert, in deren Mitte der Held steht, der Kreativste, Sprühendste, aber auch der Sperrigste von allen. Am Ende dieses ersten Teils stellt sich heraus, daß die Geschichte radikal aus der Perspektive des Helden erzählt ist - und dieser ist krank. Sein bester Freund ist nur eine Halluzination. Auch andere Figuren existieren nicht. Der Zusammenbruch ist durch schwere paranoide Züge gekennzeichnet, der Held arbeitet an der mathematisch unterstützten Auswertung von Tageszeitungen und ähnlichem, in der geheime und böse Botschaften versteckt seien - ein algorithmischer Apparat, der in der Versicherungsmathematik bis heute angewendet wird und für den am Ende der Nobelpreis winken wird. Zweiter Teil - ganz im Stil eines Melodrams erzählt, in langsamerem Rhythmus vorgetragen, mit viel geringeren Kameradistanzen. Die Frau Nashs, die er während des Studiums kennengelernt hatte, nimmt sich seiner an - bis zur Selbstaufgabe hilft sie ihm, mit der Krankheit umzugehen. Medikationen werden abgesetzt, das Ziel ist, die Halluzinationen zu ertragen. Es gelingt schließlich, den Patienten zu stabilisieren, Schizophrenie wird zur neuen Normalität, er kann seine Arbeiten wieder aufnehmen. Dritter, kürzester und abschließender Teil: die Preisverleihung, die Vollendung der *success story*. Es bleibt durchaus unklar, ob der Nobelpreis für die wissenschaftlichen Leistungen (wie in der Realität) oder für die Fähigkeit, sich mit der Realität einer Krankheit einzulassen (wie im Film) gewährt wird. Der Film feiert am Ende ganz besonders die Frau, die nichtprofessionelle Helferin, die den Patienten auf den Weg gebracht hat. Die institutionelle Psychiatrie spielt in allen diesen Prozessen keine Rolle mehr. In vielen neueren Geschichten fällt auf, daß das *Hilfe-Verhältnis* sich fast umzukehren scheint - der psychisch Kranke gibt die entscheidenden Impulse, daß der scheinbar "Normale" aus einer Persönlichkeitskrise he-

rausfinden kann. Zu nennen sind Filme wie *Rain Man* (1988) von Barry Levinson, sein französisch-belgisches Pendant *Le huitième Jour* (1996) von Jaco van Dormael oder *What's Eating Gilbert Grape* (1993) von Lasse Hallström. Auch die australische Komödie *Così* (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.

2.2.3 Eine eigene Gruppe bilden Filme, die nach den *kreativen Potentialen* der Geisteskranken fragen. Es geht nicht um die Nähe von Genie und Wahnsinn, dies ist ein anderer Motivkreis, sondern um die eigene künstlerische Aktivität von Kranken. Man denke an Spielfilme wie den gerade erwähnten *Così* oder an die zahlreichen Theater- und Musikaufführungen aus Dokumentarfilmen - die Revue aus Wisemans *Titicut Follies* (1967), das Fest der Irren aus Bellocchios *Nessuno o tutti* (1975) oder die Musik aus der letzten Sequenz von Hannes Schönemanns Dokumentarfilm *Labendig* (1995) über eine Psychiatrie-Einrichtung in Mecklenburg-Vorpommern, aber auch an die Lieder des Protagonisten aus *Bruno S. - Die Fremde ist der Tod* (2003) oder die künstlerischen Spielereien des Ex-Alkoholikers in Sabine Korbachs *Über sieben Brücken* (2002), zwei neuere deutsche Kurz-Dokumentarfilme zum Thema.

Im Film ist die viel ältere Motivkonstellation „Kunst und Wahnsinn“ vielfach ausgeführt worden. *Shine* (1996, Scott Hicks) erzählt den Lebensweg des Starpianisten David Helfgott aus Melbourne, der seine Karriere in den 1960er Jahren als Wunderkind begann, plötzlich in einer psychiatrischen Klinik verschwand und 1984 ein triumphales Comeback feierte. In fragmentarischem Erzählstil als große Rückblende aufgefächert, entfalten sich die "zwei Leben Helfgotts bei aller Emotionalität diskret und unsentimental. Klassische Versatzstücke des Musikerfilms verbinden sich zu einer faszinierenden Suche nach dem Ursprung von Kreativität und Musikalität. Der Film erzählt die Geschichte in der traditionellen Koppelung von „Genie“ und „Wahnsinn“ als *success story*. Das Besondere ist die Tatsache, daß es Helfgott tatsächlich gegeben hat, ein Zusatzwissen, das in der Werbung für den Film bewußt eingesetzt wurde. Noch interessanter ist Mark Joffes *Così* (1996). Der Film erzählt die Geschichte eines Theaterprojektes, die ein junger Regisseur übernimmt, der mit Patienten einer psychiatrischen Klinik eine Variete-Show einstudieren soll. Heimlich probt die Theatergruppe Mozarts *Così fan tutte*, führt das Stück am Ende zur Überraschung der Klinikleitung auf. Hier wird die Buntheit der Kunst, die Nähe zu Improvisation und Anarchie

als Prinzip der Kunst selbst reklamiert - und das Künstlerische rückt so in die Nähe des Psychiatrischen. Das Verrückte verfügt über die gleichen kreativen Potentiale, die auch dem Theater zukommen. Im gleichen Zusammenhang ist die van-Gogh-Biographie *Vincent und Theo* (1990, Robert Altman) zu nennen, die die Geschichte van Goghs aus der Perspektive des Bruders, der ihn zeit seines Lebens gestützt und abgeschirmt hat, erzählt. Der Motivkomplex „Genie und Wahnsinn“ ist vor allem in der Ansehung künstlerischer Leistung höchst aktuell. Zu den Filmen dieses Themenfeldes gehört auch Martin Scorseses *The Aviator* über die lange Krankengeschichte des amerikanischen Ingenieurs, Industriellen, Filmproduzenten und Regisseurs Howard Hughes (2004).

2.2.4 Ein eigener Komplex sind die Geschichten, die den Beschädigungen durch *Trauer* nachgehen. *Deeply Madly, Truly* (*Wie verrückt und aus tiefstem Herzen*, 1991, Anthony Minghella) folgt den Befreiungsversuchen einer jungen Frau, die mit einer halluzinierten Wiederkehr ihres toten Mannes konfrontiert ist. *Sous le Sable* (*Unter dem Sand*, 2000, Francois Ozon) erzählt die Geschichte einer Frau, die den Tod ihres Mannes nicht akzeptieren will, die sich gegen die Tatsache des Todes wehrt auch dann, als sie neue soziale Beziehungen aufnimmt. Auch sie halluziniert den Verschwundenen, läuft ihm noch im Schlußbild am Strand hinterher. *La Stanza del Figlio* (*Das Zimmer meines Sohnes*, 2001, Gianni Moretti) erzählt von den Anstrengungen eines Psychiaters, den Tod des Sohnes zu verarbeiten, der bei einem Tauchunfall ertrank. Moretti exemplifiziert den Trauerprozeß ausgerechnet an einem Psychiater, der professionell mit derartigen Beschädigungen umgehen sollte - und es doch nicht kann, der Film zeigt, wie alle Versuche, die Trauer zu maskieren, sie einzuklammern oder sie zu verschieben, nicht gelingen.

Eigene Aufmerksamkeit verdient der *Selbstmord* im neueren Film - man denke an Sofia Coppolas *The Virgin Suicides* (1999) oder Mike Figgis' *Leaving Las Vegas* (1995), die den Suizid nicht als subjektives Versagen und als katastrophalen Kontrollverlust, sondern als Ergebnis einer Entscheidung ansehen.

Erinnert sei auch an die zahllosen Toten, die weiterleben - *Ghost* [*Nachricht von Sam*], 1995; *The Sixth Sense*, 1999 -, die Inkarnationen des Todes - *Meet Joe Black*, 1998 etc. -, die Engelswesen, die auf die Erde kommen - *Michael*, 1995; *City of Angels*, 1998 -, die viel ältere Motive wiederaufnehmen. Auch die materiale Wiedererscheinung des toten Mannes in *Deeply, Madly, Truly* und *Sous le Sable* entstammt der Poetik der 1920er Jahre, variiert das Orpheus-und-Eurydike-Motiv. Alle diese Filme finden für den

Tod eine Symbolik, die ihm eigene Realität verleiht und damit zugleich das Realistische, das dem Film so natürlich zuzukommen scheint, radikal unterwandern. Diese Filme materialisieren und „mythologisieren“ psychische Themen, brechen sie damit auch aus der nur psychiatrischen Sicht heraus. Sie gehören einer deutlich erkennbaren *Neoromantik* zu. Der Übergang von einer realistischen Darstellung psychischer Erkrankungen zu einer symbolischen Umformung derselben findet sich vielfach - so könnte man *Fight Club* (1999) als Geschichte einer schizophrenen Persönlichkeitsspaltung ansehen, würde damit aber den Film seiner ganzen symbolischen Tiefe berauben. Der Film erzählt von einer radikalen Erfahrungsarmut einer Mittelschicht-Figur, zeigt, wie sie emotionalen Reichtum durch das Erleiden von Schmerz wiedererlangt. Der Film erzählt von einer zynischen Haltung der Krankheit, der Verstümmelung und der Todesnähe gegenüber - und davon, wie in einer faschistoid anmutenden Männer-Geheimgesellschaft dieser Zynismus ausgeklammert werden kann. Er konfrontiert Erfahrungsarmut mit Machtgelüsten - und zentriert diese Widersprüche in einer einzigen Figur, die aber eben kein pathologischer Fall, sondern eine poetische Figur ist, in der Widersprüche der spätkapitalistischen Bürgerseele gebündelt werden.

2.2.5 Diese Verschiebung vom Pathologischen ins Poetologische findet sich allenthalben. Die Darstellung von Psychiatrie-Stoffen war lange realistisch orientiert. Das ist heute komplizierter. Viele Filme haben z.B. die eigene Gemachtheit und die Stile des Unterhaltungskinos zum eigenen Thema erhoben. Sie gehören zum *reflexiven Kino*. Ich erinnere an den erwähnten Film *Le huitième Jour*, dessen Held mit Down-Syndrom sich immer wieder ins Gegenüber eines Schlagersängers phantasiert, oder auch an *Über sieben Brücken*, dessen Held Schlager u.ä. dazu verwendet, die eigenen Wunschphantasien artikulieren zu können. Ich erinnere vor allem an *On the Edge* (1999, in der BRD erst 2002), einen der bemerkenswertesten und anrührendsten Psychiatriefilme überhaupt; er erzählt die Geschichte einer Gruppe jugendlicher Borderliner, durch Krisen, Selbstmordversuche, Resignationen hindurch; und er erzählt seine Geschichte in der zynisch-pathetischen Beiläufigkeit und unerhörten Äußerlichkeit und Geschwindigkeit, mit der Filme wie *Trainspotting* (1996) oder *Lock, Stock, and Two Smoking Barrels* (1998) die Geschichte ihrer jugendlichen Helden vortragen; er verlangsamt sein Tempo aber immer mehr, gibt den Akteuren Zeit, die komplexen Wunden, die die Figuren mit sich tragen, auszuspielen, arbeitet auf die Momente hin, in denen sich die Figuren voreinander entblößen, von Dingen sprechen, die sie eigentlich

systematisch abzuschirmen und zu verschweigen suchen. So werden die gleichermaßen Betroffenen zu den eigentlichen Agenten der Normalisierungsprozesse - sie lernen, mit ihren Traumata umzugehen. Dazu bedarf es Intimität und Zeit, und je näher die Figuren einander kommen, desto näher geht auch die Kamera an sie heran. *On the Edge* ist auch eine Kritik des gegenwärtigen Unterhaltungskinos - als eines Kinos, das sich der Darstellung der inneren Beschädigungen seiner Helden verweigert, das aber auch den Zuschauer an empathischem Austausch behindert, das ihn berauscht ohne ihm eine tiefere Auseinandersetzung zu gestatten.

Der Verlust von Sinnzusammenhängen, der mit dem *Zusammenbruch der traditionellen Lebens- und Gesellschaftsordnungen* zusammengeht, ist das Thema einer neuen Generation von Filmen, für die ich hier *Ça commence aujourd'hui* (*Es beginnt heute*, Frankreich 1999) von Bertrand Tavernier stellvertretend nennen möchte: Der Film spielt im wirtschaftlich maroden Nordfrankreich, in den Industrierevieren, die durch Arbeitslosenreviere abgelöst worden sind. Der Direktor einer Vorschule arbeitet mit großer Leidenschaft mit und für die Kinder von Arbeitslosen, im Konflikt mit den Umständen, aber auch mit den Behörden, Politikern und Sozialarbeitern, die das Elend zu verwalten und zu kontrollieren suchen. Den Kindern zu zeigen, was es heißt, einen Beruf zu haben, ist das Thema einer der zentralen Szenen des Films. Hier geht es nicht um konsumistische Entwürfe des Glücks (wie in *Don Juan de Marco*), sondern um die Arbeit von Pädagogen an Glücks-, Sinn- und Lebenshorizonten, die die sozialen Ordnungen des Hoch-Kapitalismus ablösen werden müssen.

3. *Schluß*

Das Bedeutsamwerden der kreativen Potentiale der Krankheit, ihre urmenschliche und berührende Bemühung um Ausdruck scheint uns heute recht selbstverständlich zu sein - aber es ist eine historische Neuerung und basiert auf einer elementar anderen Art der Zuwendung zum Phänomen der psychischen Krankheit und als etwas historisch Gewachsenes. Die Anekdote erzählt: Chaplins Tochter Vicky lief mit 18 von zu Hause weg. Eine französische Illustrierte hat den Ausspruch von ihr zitiert, sie wolle ein ebenso großer Clown werden wie ihr Vater, das sei ihr Traum. Der 33jährige Baptiste Thierry las den Artikel und schrieb ihr. Er war geschieden, reiste in die Schweiz, flüchtete mit Vicky nach Paris. Dort lebten sie unter armen Verhältnissen. Sie traten als "Victoria et Baptiste" in *Le Cirque Imaginaire* auf. Thierry vertrat die Anschauung, daß Zirkus nicht allein für Kinder da sei. Clownerie sei teils politisch, teils philosophisch. Und das Wichtigste sei, daß die Welt mit Gelächter gefüllt

und dadurch erhellt werde. Er startete das Wagnis "Therapie durch Lachen", indem er Vorstellungen für Patienten in Nervenkliniken und psychiatrischen Abteilungen von Krankenhäusern gab - ein außerordentlich erfolgreiches und unrentables Unternehmen. Unterhaltung als Therapie, Komödie als Therapeutikum - Film und Realität kennen das Verfahren ebenso wie die Volksmedizin. *Patch Adams* (USA 1998, Tom Shadyac) erzählt von einem Arzt, der das Lachen der Patienten als ersten Weg zur Gesundung predigte.

Die zu Beginn berichtete Szene aus *Don Juan de Marco* zeigt den Blick eines Psychiaters und eine Irritation, die die Begegnung mit der Krankheit umkehrt: Es ist eine Selbstgewißheit, ein Im-Körper-und In-der-Welt-Sein, das der Abweichler dem Therapeuten präsentieren kann, dem jener kaum ein Therapeutikum entgegenhalten kann. „Normalität“ als Bezugsgrund zerfällt, es ist eine Begegnung im Zeitalter von Rave und Flower Power und Spiel mit den Maskierungen der Kultur, in dem die intensiven Formen des Erlebens und Wünschens auf Seiten der Kranken sind. Ich hatte *Don Juan de Marco* zu Beginn als „Märchen“ bezeichnet. Nachdenklich stimmt, daß Jeremy Leven, der Buch und Regie gemacht hat, selbst praktizierender Psychiater ist, der einige Drehbücher geschrieben hat, die zu bemerkenswerten Filmen wurden: *Creator* (1986) über einen Wissenschaftler, der seine verstorbene Frau klonieren will, *The Legend of Bagger Vance* (2000) über einen Golfspieler, der mit Unterstützung eines himmlischen Begleiters zum normalen Leben zurückfindet, *Crazy as Hell* (2002) über einen Psychiater, der mit einem Patienten, der sich selbst „Satan“ nennt, konfrontiert wird, und *Alex and Emma* (2003) schließlich, eine romantische Komödie über einen Schriftsteller und eine Stenographin, deren Leben sich der Geschichte, die sie schreiben, anzupassen beginnt. Es stimmt nachdenklich, daß ausgerechnet ein Psychiater versucht, die Beziehung zwischen Arzt und Patient im Zeitalter von Individualisierung und Konsumismus neu auszuloten.

Zusammenfassung in fünf Kernsätzen:

- (1) Manche Motive des Psychiatrischen haben Figuren wie den Serienkiller, den psychopathischen Mörder und ähnliches hervorgebracht, die ein literarisches Eigenleben führen.
- (2) Immer deutlicher ist das Anliegen, sich auf die Innensicht von psychisch Kranken, Behinderten, Traumatisierten einzulassen und Geschichten ohne einen normativen Anspruch zu erzählen.
- (3) Das Psychiatrische verliert im Kino zunehmend seine Kontur. Differenzierte Lebenswelten umfassen Abweichungen vom Normalen, die

Einheit des Normalen wird sogar durch eine Vielheit der Lebensorientierungen und Lebensweisen abgelöst. Die psychische Krise wird so gelegentlich zum Ausdruck einer allgemeineren Sinnsuche, der Umgang mit Verlust, Trauer, Demütigung und ähnlichem zu einem allgemeineren existentiellen Anliegen.

(4) Die Solidargemeinschaft, die noch in der Psychiatriethematik der 1970er Jahre spürbar war, wird zurückgenommen, die psychische Krise wird zu einer Individualtatsache. Der soziale Rahmen hatte doppelte Funktion - er setzte einerseits den normativen Rahmen des Alltags, verbürgte Normalität, bedeutete andererseits aber auch ein Instrumentarium von Kontrolle, Repression und Ausgrenzung. All dieses ist zurückgetreten gegen eine Gesellschaftsauffassung, in der die Psychiatrie als medizinische Notfallversorgung bestehen bleibt, in der das Management der Krise aber dem einzelnen und seinem näheren Umfeld überlassen bleibt. Die großen gesellschaftlichen Tendenzen der Individualisierung, Differenzierung und Entsolidarisierung finden sich so auch im Horizont der Psychiatriethemen. Zunehmende Bedeutung haben Themen des Helfens in einem allgemeineren Sinne - z.B. im Horizont der Sterbehilfe.

(5) Die Psychiatrie wird deutlich entlastet - von politischen Vorbehalten, die sie als Anstalt, die Normalität erzwingen soll, zu den repressiven Instrumenten der Gesellschaft rechnet, aber auch von therapeutischen Erwartungen, die ihr eine globale Machbarkeit im Umgang mit Störung, Krankheit und Krise abverlangt. Im Spagat zwischen Glorifizierung und Dämonisierung ist sie zur Neutralität zurückgekehrt.

Nachbemerkung

Der vorliegende Bericht basiert auf einer Untersuchung, die ich 2004 auf einem Symposium am LKH Gütersloh vorgestellt habe. Zur Geschichte des Themenkomplexes vgl. immer noch mein Buch:

Psychiatrie im Film. Münster: MAKS Publikationen, 1995.

Neuere Gesamtübersichten sind mir nicht bekannt. Eine Bibliographie ist im Netz zugänglich: Hans J. Wulff (Komp.). „Psychiatrie und psychische Krankheit als Themen des Films. Eine annotierte Bibliographie.“ in: *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere 1* (2003): Psychiatrie und psychische Krankheit als Themen des Films. URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0001_03.html.

Ebenso wie eine Filmographie der dokumentarischen Filme des Themas: Hans J. Wulff: „Dokumentarfilme zur Psychiatrie. Eine Filmographie“. in: *Medienwissenschaft/Hamburg: Berichte und Papiere* 29 (2003): Dokumentarfilme zur Psychiatrie. URL: http://www1.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0029_03.html).

Filmographie der erwähnten Filme

Alex and Emma (USA 2003, Rob Reiner).
 An Angel at My Table (Ein Engel an meiner Tafel, Großbritannien/Australien/Neuseeland 1990, Jane Campion).
 Angel Baby (Angel Baby, 1995, Michael Rymer)
 Angel of Vengeance (Die Frau mit der 45er Magnum, USA 1980, Abel Ferrara).
 The Aviator (Aviator, USA 2004, Martin Scorsese).
 A Beautiful Mind (A Beautiful Mind - Genie und Wahsinn, 2001, Ron Howard).
 Boys Don't Cry (Boys Don't Cry, USA 1999, Kimberly Peirce).
 Bruno S. - Die Fremde ist der Tod (Deutschland 2003, Miron Zownir).
 Lock, Stock, and Two Smoking Barrels (Bube, Dame, König, Gras, Großbritannien 1998, Guy Ritchie).
 Ça commence aujourd'hui (Es beginnt heute, Frankreich 1999, Bertrand Tavernier).
 Das Cabinet des Dr. Caligari (Deutschland 1919, Robert Wiene).
 Carla's Song (Carla's Song, Großbritannien 1996, Ken Loach).
 A Child Is Waiting (Ein Kind wartet, USA 1962, John Cassavetes).
 Children of a Lesser God (Gottes vergessene Kinder, USA 1986, Randa Haines).
 City of Angels (Stadt der Engel, USA 1998, Brad Silberling).
 Conspiracy Theory (Fletchers Visionen, USA 1997, Richard Donner).
 Cosí (Cosí, Australien 1996, Mark Joffe).
 Crazy as Hell (USA 2002, Eriq La Salle).
 Creator (Creator - Der Professor und die Sünde , USA 1985, Ivan Pasaser).
 Death and Maiden (Der Tod und das Mädchen, Großbritannien/Frankreich 1994, Roman Polanski).
 Deeply Madly, Truly (Wie verrückt und aus tiefstem Herzen, Großbritannien 1991, Anthony Minghella).
 Dialogues With Madwomen (Gespräche mit verrückten Frauen); USA 1993, Allie Light.

Un Divan à New York (Eine Couch in New York, Frankreich/BRD/Belgien 1996, Chantal Akerman).

Dr. T. and the Women (Dt. T. & The Women, USA 2000, Robert Altman).

Don Juan de Marco (Don Juan de Marco, USA 1995, Jeremy Leven).

Dressed to Kill (Dressed to Kill, USA 1980, Brian de Palma).

Falling Down (Falling Down, USA 1993, Joel Schumacher).

Family Life (Familienleben, Großbritannien 1971, Kenneth Loach).

Fight Club (Fight Club, USA 1999, David Fincher).

Ghost (Ghost - Nachricht von Sam, USA 1990, Jerry Zucker).

Girl Interrupted (Durchgeknallt, USA 1999, James Mangold).

Halloween (Halloween - Die Nacht des Grauens, USA 1978, John Carpenter; zahlreiche Sequels).

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

Herr W. und Herr W. (Deutschland 1996, Gerd Hoffmeister, Thomas Schadt).

Le huitième Jour (Am achten Tag, Belgien 1996, Jaco van Dormael).

Images (Spiegelbilder, Irland 1972, Robert Altman).

Jagar din Krigare (Ich bin dein Krieger, Schweden 1997, Stefan Jarl).

Jenseits (Deutschland 2001, Max Färberböck).

Jenseits der Stille (Deutschland 1996, Caroline Link).

Lea (Tschechien/Deutschland 1996, Ivan Fíla).

Leaving Las Vegas - A Love Story (Leaving Las Vegas, USA 1995, Mike Figgis).

The Legend of Bagger Vance (Die Legende von Bagger Vance, USA 2000, Robert Redford).

Meet Joe Black (Rendezvous mit Joe Black, USA 1998, Martin Brest).

Michael (Michael, USA 1996, Nora Ephron).

Mr. Jones (Mr. Jones, USA 1992, Mike Figgis).

Nachruf auf eine Bestie (Deutschland 1983, Rolf Schübel).

Nessuno o tutti (Keiner oder alle); Italien 1976, Marco Bellocchio).

On the Edge (Irland 2001, John Carney).

One Flew Over the Cuckoo's Nest (Einer flog übers Kuckucksnest, USA 1975, Milos Forman).

The Other Side of Hell (Die andere Seite der Hölle, USA 1978, Jan Kadar).

Outrageous (Ausgeflippt, Kanada 1977, Richard Benner).

Patch Adams (Patch Adams, USA 1998, Tom Shadyac).

Der Preis fürs Überleben (BRD 1979, Hans Noever).

Psycho (Psycho, USA 1960, Alfred Hitchcock).
 Rain Man (Rain Man, USA 1988, Barry Levinson).
 Repulsion (Ekel, Großbritannien 1965, Roman Polanski).
 Shine (Shine, Australien 1996, Scott Hicks).
 Shock Corridor (Schock-Korridor, USA 1963, Samuel Fuller).
 The Sixth Sense (The Sixth Sense - Der sechste Sinn, USA 1999, M. Night Shyamalan).
 Sous le Sable (Unter dem Sand, Frankreich 2000, François Ozon).
 Spellbound (Ich kämpfe um dich, USA 1945, Alfred Hitchcock).
 La Stanza del Figlio (Das Zimmer meines Sohnes, Italien 2001, Gianni Moretti).
 Ticut Follies (USA 1967, Frederick Wiseman).
 Die tödliche Maria (Deutschland 1993, Tom Tykwer).
 Der Totmacher (Deutschland 1995, Romuald Karmakar).
 Trainspotting (Trainspotting - Neue Helden, Großbritannien 1996, Danny Boyle).
 28 Days (28 Tage, USA 1999, Betty Thomas).
 Über sieben Brücken (Deutschland 2002, Sabine Korbach).
 Verrückt nach Paris (Deutschland 2002, Pogo Bahlke und Eike Besuden).
 Vincent and Theo (Vincent und Theo, USA 1990, Robert Altman).
 The Virgin Suicides (The Virgin Suicides - Verlorene Jugend, USA 1999, Sofia Coppola).
 Warriors (Warriors - Einsatz in Bosnien, Großbritannien 1999, Peter Kosminsky).
 Das weiße Rauschen (Deutschland 2001, Hans Weingartner).
 What's Eating Gilbert Grape? (Gilbert Grape - Irgendwo in Wyoming, USA 1993, Lasse Hallström).
 The Whisperers (Flüsternde Wände, Großbritannien 1966, Otto Preminger).
 Wolfsburg (Deutschland 2003, Christian Petzold).
 Yedinozhdy Solgav (US-Titel: Once Upon a Time, UdSSR 1987, Vladimir Bortko).

Anhang:

Psychiatrie und psychische Krankheit im Spielfilm: Exempla der Filmgeschichte

Phase I: Literarische Modelle, Volkspsychologie, Phantastische Psychologie etc.
 Das Cabinet des Dr. Caligari (1919, Robert Wiene)

Das Testament des Dr. Mabuse (1932, Fritz Lang)
 Le Testament du Dr. Cordelier (Das Testament des Dr. Cordelier, 1959, Jean Renoir)
 Le Roi du Coeur (Tutti Pazzi meno io; Herzkönig, 1966/67, Philippe de Broca)
 Black Jack (Black Jack - Der Galgenvogel, 1979, Kenneth Loach)
 Tag der Idioten (1981, Werner Schroeter)

Phase II: Freudianische Psychologie und Persönlichkeitstheorie

Geheimnisse einer Seele (1926, G.W. Pabst)
 Die ewige Maske (1936, Werner Hochbaum)
 Spellbound (Ich kämpfe um Dich, 1945, Alfred Hitchcock)
 The Snake Pit (Die Schlangengrube, 1948, Anatole Litvak)
 The Three Faces of Eve (Eva mit den drei Gesichtern, 1957, Nunnally Johnson)
 The Mark (Gebrandmarkt, 1960, Guy Green)
 Freud (Freud, 1961, John Huston)
 Marnie (Marnie, 1964, Alfred Hitchcock)
 Cattiva (Hoffnungslose Liebe, 1991, Carlo Lizzani)
 The Prince of Tides (Herr der Gezeiten, 1991, Barbara Streisand)

Phase III: Krankenhausgeschichten

Private Worlds (1935, Gregory LaCava)
 Matto regiert (§51 - Seelenarzt Dr. Laduner, 1946, Leopold Lindtberg)
 The Cobweb (Die Verlorenen, 1955, Vincente Minelli)
 La Tête contre les Murs (Mit dem Kopf gegen Wände; Schrei gegen Mauern, Frankreich 1958, Georges Franju.

IIIa: Mad Psychiatrists

Dressed to Kill (Dressed to Kill, 1980, Brian de Palma)
 Beyond Therapy (Therapie zwecklos, 1987, Robert Altman)
 Silence of the Lambs (Das Schweigen der Lämmer, 1990, Jonathan Demme)

IIIb: Thriller

Still of the Night (In der Stille der Nacht, 1982, Robert Benton)
 Voices Within: The Story of Trudi Chase (Schreie aus dem Innern, 1990, Lamont Johnson)

IIIc: Vergeblichkeit und Erwachen

Awakenings (Zeit des Erwachens, 1990, Penny Marshall)
 Don Juan de Marco (Don Juan de Marco, 1994, Jeremy Leven)
 Dr. T. and the Women (2000, Robert Altman)

Phase IV: Neue Therapieformen, Kritik der Anstaltspsychiatrie

The Caretakers (Frauen, die nicht lieben dürfen, 1962, Hall Bartlett)
 A Child Is Waiting (Ein Kind wartet, 1962, John Cassavetes)
 David and Liza (David und Lisa, 1962, Frank Perry)
 Family Life (Familienleben, 1971, Kenneth Loach)
 Die Sachverständigen (1972, Norbert Kückelmann)
 One Flew Over the Cuckoo's Nest (Einer flog übers Kuckucksnest, 1975, Milos Forman)
 Die Drehtür (1976, Norbert Kückelmann)
 Specijalno Vaspitanje (Man nennt sie schwer erziehbar; Sondererziehung; Heimerziehung, 1977, Goran Markovic)
 Die Anstalt (1978, Hans-Rüdiger Minow)
 The Other Side of Hell (Die andere Seite der Hölle, 1978, Jan Kadar)
 Die letzten Jahre der Kindheit (1979, Norbert Kückelmann)
 Der rote Strumpf (1980, Wolfgang Tumlner)
 Kopfstand (1981, Ernst Josef Lauscher)
 Frances (Frances, 1982, Graeme Clifford)
 La petite Amie d'Antonio (Antonios Freundin, 1992, Manuel Poirier)
 Les Gens normaux n'ont rien d'exceptionnelles (Verrückt - nach Liebe; Normale Menschen haben nichts Besonderes, 1993, Laurence Ferreira Barbosa)
 Cosí (Cosí, 1996, Mark Joffe)

Phase V: Innensichten und Krankengeschichten

Shock Corridor (Schock-Korridor, 1963, Samuel Fuller)
 Repulsion (Ekel, 1965, Roman Polanski)
 The Whisperers (Flüsternde Wände, 1966, Bryan Forbes)
 Images (Spiegelbilder, 1972, Robert Altman)
 A Woman Under the Influence (Eine Frau unter Einfluss, 1974, John Cassavetes)
 Anna - Kind van de Zon (Anna, Kind der Sonne, 1975, René van Nie)
 L'Histoire d'Adèle H. (Die Geschichte der Adèle H., 1975, François Truffaut)
 La Dentillière (Die Spitzenklöpplerin, 1977, Claude Goretta)

I Never Promised You a Rose Garden (Ich hab' dir nie einen Rosengarten versprochen, 1977, Anthony Page)
Outrageous (Ausgefloppt, 1977, Richard Benner)
Die Berührte (1981, Helma Sanders-Brahms)
De Stilte Rond Christine M. (Die Stille um Christine M., 1982, Marleen Gorris)
Birdy (Birdy, 1984, Alan Parker)
Camille Claudel (1988, Bruno Nuytten)
An Angle at My Table (Ein Engel an meiner Tafel, 1990, Jane Campion)
The Fisher King (Der König der Fischer, 1991, Terry Gilliam)
Heavenly Creatures (Heavenly Creatures, 1994, Peter Jackson)
Once Were Warriors (Die letzte Kriegerin, 1994, Lee Tamahori)
Angel Baby (Angel Baby, 1995, Michael Rymer)
Lea (1996, Ivan Fila)
Girl, Interrupted (Durchgeknallt) (1999, James Mangold)
A Beautiful Mind (A Beautiful Mind - Genie und Wahnsinn, 2001, Ron Howard)
On the Edge (2001, John Carney)
Das weisse Rauschen (2001, Hans Weingartner)
À La Folie ... Pas Du Tout (Wahnsinnig verliebt, 2002, Laetitia Colombani)
The Hours (The Hours, 2002, Stephen Daldry)

Phase VI: Begegnungen

Rain Man (Rain Man, 1988, Barry Levinson)
What's Eating Gilbert Grape? (Gilbert Grape - Irgendwo in Wyoming, 1993, Lasse Hallström)
Mad Love (Mad Love, 1995, Antonia Bird)
Le huitième Jour (Der achte Tag, 1996, Jaco van Dormael)
Elling (2001, Petter Næss)
Verrückt nach Paris (2002, Pogo Bahlke, Eike Besuden).

Prof. Dr. Hans J. Wulff
Institut für NDL und Medien
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Leibnizstr. 8
D-24098 Kiel
hwulff@uos.de