

Stavros Mentzos / Alois Münch (Hg.)

Psychose im Film

FORUM DER PSYCHOANALYTISCHEN
PSYCHOSENTERAPIE | BAND 14

Vandenhoeck & Ruprecht

Stavros Mentzos / Alois Münch (Hg.): Psychose im Film



FORUM DER PSYCHOANALYTISCHEN
PSYCHOENTHERAPIE

Schriftenreihe des Frankfurter
Psychoseprojekts e. V. (FPP)

Herausgegeben von Stavros Mentzos
Mitherausgeber: Günter Lempa, Norbert Matejek,
Thomas Müller, Alois Münch, Elisabeth Troje

Band 14: Stavros Mentzos / Alois Münch (Hg.)
Psychose im Film

Stavros Mentzos / Alois Münch (Hg.): Psychose im Film

Stavros Mentzos / Alois Münch (Hg.)

Psychose im Film

Vandenhoeck & Ruprecht

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

ISBN 13: 978-3-525-45115-1

ISBN 10: 3-525-45115-6

© 2006, Vandenhoeck & Ruprecht GmbH & Co. KG, Göttingen.

Internet: www.v-r.de

Alle Rechte vorbehalten. Das Werk und seine Teile
sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung in anderen
als den gesetzlich zugelassenen Fällen bedarf
der vorherigen schriftlichen Einwilligung des Verlages.

Hinweis zu § 52a UrhG: Weder das Werk noch seine Teile
dürfen ohne vorherige schriftliche Einwilligung des Verlages
öffentlich zugänglich gemacht werden. Dies gilt auch
bei einer entsprechenden Nutzung für Lehr- und Unterrichtszwecke.

Printed in Germany.

Satz: SchwabScantechnik, Göttingen

Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Editorial	7
Stavros Mentzos Kann das psychodynamische Psychoseverständnis einer breiten Öffentlichkeit durch den Film gefördert werden?	11
Ralf Zwiebel Das Dilemma des Denkens. Anmerkungen zum Film »Spider« von David Cronenberg	22
Slavoj Žižek »Lost Highway« oder die Kunst des lächerlich Erhabenen	39
Benigna Gerisch »Ich kann nicht weiter sehen als bis zu dir«. Zum Liebeswahn im Film in der gegenwärtigen Moderne	54
Wolfgang Hering Scham, Neid und Psychose im Film »Amadeus« von Miloš Forman nach dem Drama von Peter Shaffer	66
Yehonala Gudlowski und Georg Juckel Umgang mit Schizophrenie im Spielfilm und Antistigma-Arbeit	79

■ INFORMATIONEN

Rezensionen	87
Literaturhinweise und Rezensionsvorschläge	96
Die Autorinnen und Autoren	98

Editorial

Die kreative Verarbeitung des von der Konvention und dem Commonsense Abweichenden, also des ganz Anderen, des scheinbar Unerklärlichen, Unverständlichen, Fremden und Bedrohlichen im Menschen hat die Künstler, Schriftsteller, Drehbuchautoren und Filmregisseure immer wieder beschäftigt, gereizt und herausgefordert. Der davon ausgehende Schock, der Horror, der angstvolle Schreck, der kalte Schauer, die bange Hoffnung, das blanke Entsetzen, die ängstliche Neugier, die vibrierende Angstlust und die große Erleichterung und Befriedigung, dass dies alles am Ende nicht wirklich gewesen und vor allem man selbst nicht betroffen ist – das alles hat bis heute ein breites Publikum affiziert und zwischenzeitlich auch viel Geld in die Kinokassen und auf die Konten einer gut florierenden Kulturindustrie gespült.

Psychologische, psychiatrische, psychopathologische, psychotische Phänomene respektive Erlebnis- und Erfahrungsweisen bilden hier seit jeher eine reiche Ressource. Schon das 19. Jahrhundert bedient sich dieser Quellen. Man denke nur an die nahezu klassisch gewordenen Narrative, so an Mery Shelleys »Frankenstein oder der moderne Prometheus« (1818), an Bram Stokers »Dracula« (1897) oder etwa Robert Louis Stevensons Erzählung von »Dr. Jekyll und Mr. Hyde« (1886). Diese Stoffe haben Drehbuchautoren und Filmregisseure immer wieder fasziniert und bis in die Gegenwart zu filmischen Verarbeitungen herausgefordert. Das 20. Jahrhundert hat eine ganze Reihe von Meisterregisseuren hervorgebracht, welche filmische Meilensteine in diesem Genre produziert haben. So sind unter anderen zu erwähnen: G. W. Pabsts Film »Geheimnisse einer Seele« (1926), der erstmals versucht, das Funktionieren der Psychoanalyse im Film zu demonstrieren; die surrealistischen Filmexperimente von Luis Buñuel oder von Jean Cocteau (»Ein andalusischer

Hund«, 1929, »Das goldene Zeitalter«, 1930, »Das Blut eines Dichters«, 1930), in denen spielerisch die Trennung von Traum und Realität aufgehoben wird; Regisseure wie Ingmar Bergman, der zum Beispiel in »Wilde Erdbeeren« (1957) den Traum als Erinnerungsbild in die Filmerzählung einbezieht, oder Federico Fellinis Film »Achtzehn« (1963), wo die Gegenwartserzählung sich gleichsam im Traum auflöst. Natürlich ist in diesem Zusammenhang auch an die Filme von Alfred Hitchcock, Stanley Kubrick, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Françoise Truffaut, Theo Angelopoulos oder Roman Polanski zu erinnern.

Für die Literatur und den Film des 20. Jahrhunderts lässt sich sagen, dass die Psychoanalyse mit ihren Erkenntnissen von bedeutendem Einfluss gewesen ist, wie natürlich auch umgekehrt künstlerisch gestaltete Erfahrungen den psychoanalytischen Erkenntnisprozess seit Freud beeinflusst und befördert haben. Zentrale psychoanalytische Theoreme und Behandlungselemente wie die gewichtige Bedeutung unbewusster Vorgänge im Seelenleben, die Psychopathologie des Alltagslebens, die sich in Vergessen, Versprechen und anderen Fehlleistungen äußert, der Traum als Königsweg zum Unbewussten, die große Bedeutung der Kindheit und der psychosexuellen Entwicklung respektive des ödipalen Konflikts für die Ausgestaltung der Persönlichkeit, die Relevanz der psychotherapeutischen Behandlung bei seelischen und psychosomatischen Erkrankungen, das psychoanalytische Setting von der Couch zur freien Assoziation bis zum deutenden Psychoanalytiker haben Eingang in die Filmhandlung, Filmerzählung und Filmtechnik gefunden.

Für die Thematisierung der Psychose im Film ist sicher Hitchcocks »Psycho« (1960) ein signifikantes cineastisches Ereignis, aber auch die Filme von Roman Polanski wie »Ekel« (1965), »Rosmaries Baby« (1967) oder »Der Mieter« (1976) sind zu nennen. Hinsichtlich der Thematisierung der psychiatrischen Institution haben der antipsychiatrisch inspirierte Film von Miloš Forman »Einer flog über das Kuckucksnest« (1974) und auch der sehr viel differenziertere Fernsehfilm von Heinar Kipphardt »Leben des schizophränen Dichters Alexander März« (1975) eine große Öffentlichkeit erreicht und viele Diskussionen angestoßen. Die psychoanalytische Behandlung einer Psychose ist über die Verfilmung des Buches von Hanna Green »Ich hab dir nie einen Rosengarten versprochen« einem breiten Publikum zugänglich geworden.

Der Band »Psychose im Film« der Reihe *Forum der psychoanalytischen Psychosentherapie* wendet sich auch neueren Produktionen des Genres zu, wobei der Vielfalt im psychoanalytischen Zugang und der Verarbeitung des Gegenstands nur in Ansätzen Rechnung getragen werden konnte.

So setzt sich Stavros Mentzos in seinem Beitrag mit der Frage auseinander, ob das psychodynamische Psychoseverständnis einer breiten Öffentlichkeit durch den Film gefördert werden kann. Er fokussiert dabei auf die schwierige Aufgabe, einerseits die künstlerische Dimension und andererseits die Vermittlung von Informationen, auch wissenschaftlich begründeter Konzepte und Hypothesen, im Film zu integrieren. Mentzos untersucht diese zwei Anliegen am Beispiel des Films »Shining« von Stanley Kubrik und »A Beautiful Mind« von Ron Howard, in dem die psychotische Erkrankung eines Mathematikprofessors und Nobelpreisträger filmisch inszeniert wird.

Der Artikel von Ralf Zwiebel wendet sich dem Film »Spider« des kanadischen Regisseurs David Cronenberg zu. Zwiebel thematisiert zunächst die Frage des möglichen psychoanalytischen Zugangs zum Film, spricht sich für einen echten Dialog zwischen Psychoanalyse und Filmkunst aus und entdeckt schließlich bei seiner eingehenden Analyse des Films, dass dieser einen Aspekt der Psychose zur Darstellung bringt, der auch im aktuellen psychoanalytischen Diskurs immer mehr Beachtung zu finden scheint.

Von einem anderen psychoanalytischen Standort, nämlich inspiriert durch die Psychoanalyse Jacques Lacans, nähert sich der Philosoph und Psychoanalytiker Slavoj Žižek dem Film »Lost Highway« des amerikanischen Regisseurs David Lynch. Žižek zeigt auf, dass die Filmsprache Lynchs, die sich zwar durch eine den Zuschauer irritierende Hermetik auszeichnet, aber dennoch ernst genommen werden sollte und einer konsequenten Interpretation unterzogen werden kann. Er argumentiert dabei auch gegen eine falsche Vereinnahmung der Filme Lynchs durch die Philosophie des New Age.

Mit dem Liebeswahn im Film der gegenwärtigen Moderne beschäftigt sich die Suizidforscherin und Psychoanalytikerin Benigna Gerisch. Sie weist darauf hin, dass dieses Thema in Filmen und Romanen in den letzten Jahren recht häufig bearbeitet wurde und das Phänomen des Stalking durch eine spektakuläre Aufarbeitung in den Medien breite Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit gefunden

hat. Beispielhaft geht sie auf den Film der italienischen Regisseurin Laetitia Colombani »Wahnsinnig verliebt« ein.

Wolfgang Hering unterzieht den Film »Amadeus« des tschechischen Filmregisseurs Miloš Forman einer Analyse und weist auf die darin gestaltete schizoaffektive Psychose des musikalischen und filmischen Gegenspielers von Mozart Salieri hin, wobei Hering die Bedeutung der Affekte Scham und Neid herausarbeitet.

Wieder einen anderen Zugang zum Thema finden Yehonala Gudlowski und Georg Juckel aus der Berliner Charité. Nach einem kritischen Überblick über frühere, von Klischees und Vorurteilen gekennzeichnete Filme kommen sie auf jüngere, realistischere und wertvolle Spielfilme zu sprechen. Besonders beschäftigen sich die beiden Autoren mit Hans Weingartners »Das weiße Rauschen« und besprechen auch statistische Ergebnisse der Befragung von Berliner Schülern zu ihren Reaktionen auf diesen Film.

Das Buch endet in gewohnter Manier mit Rezensionen sowie Literatur- und Rezensionshinweisen.

Stavros Mentzos / Alois Münch

Stavros Mentzos

Kann das psychodynamische Psychoseverständnis einer breiten Öffentlichkeit durch den Film gefördert werden?

Die gewisse Umständlichkeit dieses Beitragstitels ist unvermeidlich, weil sie für die Abgrenzung der Zielsetzung meiner Überlegungen erforderlich ist. Der Schwerpunkt meiner Analyse liegt also nicht darin, die künstlerischen Möglichkeiten filmischer Darstellung psychotischer Zustände zu eruieren. Das wäre eine Aufgabe, für die ich ohnehin nicht die ausreichende Kompetenz besitze. Es geht in diesem Beitrag auch nicht um das differenzierte Aufspüren von im Film »versteckten« psychogenetischen oder psychodynamischen Zusammenhängen, die durch eine psychoanalytische Interpretation aufgedeckt und gleichsam gedeutet werden sollen – etwa in der Art, wie Psychoanalytiker Träume oder Mythen zu deuten versuchen. Solche oft sehr interessanten und wertvollen Analysen werden zunehmend häufiger veröffentlicht, so zum Beispiel durch eine Heidelberger Gruppe von Psychoanalytikern, die sich systematisch mit Psychoanalyse und Film beschäftigt und ein Heft ihrer Zeitschrift »Widerspruch« (2003/1) dem Thema gewidmet hat, oder viele Publikationen von Mechthild Zeul (zuletzt z. B. Zeul 2005), die eine ähnliche Betrachtung eines Films bietet, oder schließlich auch einige der in diesem Band erscheinenden Beiträge.

Um eine solche Analyse geht es hier nicht. Es handelt sich vielmehr um die bei Filmen zwangsläufig bewusst oder unbewusst dem Zuschauer sozusagen nebenbei vermittelten Inhalte, also um sachliche Informationen, aber auch kognitive und emotionale Einstellungen, Haltungen zu psychotischen Störungen sowie die damit verbundenen Lebensläufe, subjektiven Erlebnisse und Leidenszustände der Betroffenen. Die Qualität eines Films wird freilich nicht danach zu beurteilen sein, ob diese zuletzt erwähnten Inhalte richtig erfasst und vermittelt wurden. Es ist im Gegenteil vorwiegend die gelungene Form, die anschauliche und auch szenisch-symbolische Darstel-

lung, also das Künstlerische, was an erster Stelle zählt. Und trotzdem sind die gleichzeitig transportierten Informationen, Überzeugungen, Stereotypen, Haltungen von immenser praktischer Bedeutung, zumal bei einem Massenmedium wie dem Film, der Millionen, auch Milliarden von Menschen erreicht und beeinflusst, ob sie es wollen oder nicht.

Nun gehören zwar intrapsychische und interpersonale Konflikte, psychologische Verwicklungen und auch psychische Störungen seit jeher – sowohl für sich allein als auch viel häufiger in andere Thematiken eingeflochten – zu den häufigsten Filmszenarien. Das gilt weniger für regelrechte psychotische Zustände, jedoch auch sie werden in letzter Zeit häufiger benutzt und erregen mehr als früher die Aufmerksamkeit des Publikums und der Filmkritik. Wenn wir nun Überlegungen zu dieser direkten und indirekten Vermittlung von Einstellungen und Haltungen anstellen, so müssen wir noch einmal vorsorglich hervorheben, dass Filme eigentlich nicht der Informationsvermittlung und nicht anderen didaktischen Zielen dienen, sondern dass sie an erster Stelle unterhalten, fesseln und bei höheren Ansprüchen auch ästhetischen Genuss ermöglichen wollen und sollen. Die Integration und Synthese dieser Hauptziele der Filmemacher mit der uns hier besonders interessierenden Wissens- und Einstellungsvermittlung ist zwar prinzipiell möglich, aber schwierig. Denn der kognitive Inhalt, das präzise Wissen, die didaktisch ordnende Darstellung können die künstlerische Spontaneität, die emotionale Ansprechbarkeit, das Fesseln durch das Sensationelle, die für den künstlerischen Film charakteristische Sprengung logischer Grenzen und Ordnungen konterkarieren. Das ist auch der Grund, warum meistens psychische Störungen, zumal auch Psychosen, als filmische Thematik nicht präzise, nicht wissenschaftlich korrekt behandelt werden. Das geschieht also nicht nur aus Ignoranz; andere Interessen und Gesichtspunkte stehen im Vordergrund: das Sensationelle, das Unerwartete, das Spannung erzeugende, das Horrormäßige – oder auf einer anspruchsvolleren Ebene die Originalität der Formgebung, die gelungene szenische Anschaulichkeit. Das sind die Zielsetzungen, welche bei weitem im Vordergrund stehen und die Arbeit des Drehbuchautors und des Regisseurs bestimmen.

Ich beschäftigte mich etwas ausführlicher mit der Unterscheidung dieser zwei Dimensionen (Unterhaltung, ästhetische Formgebung, Genuss einerseits, direkte oder indirekte Vermittlung von Informationen und Einstellungen andererseits), weil nicht selten ein

in der ersten Dimension kommerziell erfolgreicher, möglicherweise auch ästhetisch gelungener Film in der zweiten Dimension eine mäßige Leistung darstellt und in dieser Hinsicht sozusagen eine schlechte Benotung bekommen muss. Diese Unterscheidung, welche eigentlich von differenzierten Filmkritikern berücksichtigt werden sollte, ist aber eine Aufgabe, die wahrscheinlich die meisten von ihnen überfordert, denn ihre Erfüllung würde voraussetzen, dass die Filmkritiker in der Lage wären, nicht nur in Bezug auf die ästhetischen Qualitäten eines Films, sondern auch wissenschaftlich richtige Aussagen in Bezug auf psychologische und psychopathologische Phänomene zu machen.

Ich selbst traue mir zu, in Bezug auf die zweite Dimension einige brauchbare Hypothesen zu formulieren, während ich mich für die erste Dimension auf mein Gefühl und mein ästhetisches Verständnis des durchschnittlichen Zuschauers beschränken muss.

Wenn man nun an konkrete Beispiele von Filmen herangeht, die psychotische Störungen darstellen, so kann man meistens allenfalls partiell oder punktuell aussagekräftige Passagen registrieren und verwerten.

»Shining«

Der Film »Shining«¹ von Stanley Kubrick erscheint mir, obwohl er keine typische Psychose zum Thema hat, dazu geeignet, eine erste Illustration des Geschilderten zu bieten. Dieser galt, und tut es zum großen Teil noch heute, als ein ästhetisch gelungener Film, in der Komposition und Durchführung ein Meisterstück. Schon die einleitende Musik und die ersten Aufnahmen erzeugen beim Zuschauer eine Atmosphäre der Erwartung, die das noch Kommende und den Höhepunkt ankündigt. Das Ziel des Romanautors Stephen King und des Drehbuchautors und Regisseurs Kubrick war aber nicht die Darstellung einer psychotischen Störung, sondern (neben dem kommerziell interessierenden Horror) die auch bei jedem Zuschauer vorhandene Bereitschaft, die Neugierde und das Interesse für die Realität hinter der Realität, die Wahrnehmung hinter der

1 Ich spreche vom ursprünglichen Film von Kubrick des Jahres 1980 und nicht von der amerikanischen Fernsehversion 1997 oder von der dreiteiligen RTL-Serie von 2000.

Wahrnehmung zu wecken und anzusprechen (*Shining* heißt »das zweite Gesicht«, also die angebliche Fähigkeit mancher Menschen, eine hinter den Dingen existierende Realität wahrzunehmen). Das fängt mit den harmlosen Visionen eines 5- bis 6-jährigen Jungen an und kulminiert im Höhepunkt der totalen, nunmehr tatsächlich psychotischen, halluzinatorischen Orgie seines Vaters, der von einer gewalttätigen, mordenden, blutigen Phantasiewelt überflutet wird. Der Verlauf erhält dadurch etwa ab der Mitte des Films auch die Charakteristika eines Horrorfilms, ohne jedoch dass der Regisseur jenes andere Ziel aus den Augen verlieren würde, nämlich eine Ahnung der Realität hinter der Realität oder auch der Problematisierung unseres Zeitbegriffs zu vermitteln.

Schon diese Bemerkungen deuten an, dass die kubricksche Verfilmung, obwohl künstlerisch sehr gelungen, im Hinblick auf unsere Zielsetzung wenig ergiebig ist: Sie erweckt manche irrtümliche und weniger richtige Vorstellungen über Psychosen. Sie enthält aber, wie wir sehen werden, auch einige sehr gelungene Passagen zu psychotischen Abwehrmechanismen.

Zum besseren Verständnis gebe eine kurze Zusammenfassung für diejenigen, die den Film nicht kennen. In der 1980 gedrehten Verfilmung des Romans »The Shining« von Stephen King spielt Jack Nicholson den verkrachten Schriftsteller Jack Torrance, der den Job übernimmt, das in den Wintermonaten geschlossene große Hotel Overlook in den Bergen von Colorado als eine Art Hausmeister zu überwachen, auch in der Absicht, dort die Ruhe und die Zeit zu finden, um einen Roman zu schreiben. Er nimmt seine Frau und seinen etwa fünfjährigen Sohn mit. Die Hoteldirektion informierte ihn zwar während des Vorgesprächs darüber, dass vor einigen Jahren dort ein Mann, der denselben Job übernommen hatte, in der Einsamkeit im Winter »durchgedreht« sei und seine Frau samt zwei kleinen Töchtern grausam in Stücke geschlachtet und dann auch sich selbst getötet habe. Jack Torrance zeigt sich jedoch davon unberührt. Lediglich sein mit »dem zweiten Gesicht« begabter Sohn ahnt das Furchtbare, erlebt für Sekunden »Erscheinungen«, Visionen, in denen er die zwei ermordeten Mädchen und dann auch ein von Blut überströmtes Zimmer sieht, in dem der mehrfache Mord geschehen ist. Er behält aber alles für sich. Die erste Zeit im Hotel verläuft relativ ereignislos, aber bald beginnen, besonders in der Nähe des verhängnisvollen Zimmers 237 (des damaligen Tatorts), auch den Vater Sinnestäuschungen, Mordphantasien und Bilder von

strömendem Blut zu befallen, worüber aber auch er zunächst nichts verrät. Die Ehefrau Wendy beginnt erst später zu merken, dass etwas nicht in Ordnung ist, wird sehr ängstlich, als sie merkt, dass der Junge sehr beeinträchtigt, bedrückt und krank wirkt. Sie entdeckt, dass ihr Mann, obwohl er täglich stundenlang an der Schreibmaschine getippt hat, in Wirklichkeit in zwanghafter Weise lediglich immer wieder dasselbe Wort niederschreibt. Als er sie wiederum dabei ertappt, kommt es zu einer heftigen Szene mit Handgreiflichkeiten. Jack Torrance wird nun zunehmend auffällig, läuft in den Korridoren entlang und versucht die Hirngespinnste, die ihn quälen, mit heftigen Kopfbewegungen sozusagen abzuschütteln, aber ohne Erfolg. Inzwischen ist das Hotel durch schwere Schneefälle von der Außenwelt abgeschnitten. Ein Koch des Hotels, mit dem sowohl der Vater als auch der Sohn schon vor Beginn des Abenteuers, also noch in der Stadt, ein Gespräch hatten, der auch über »das zweite Gesicht« verfügt und jetzt von schlimmen Ahnungen geplagt wird, zumal auch über das Ereignis mit dem damaligen Hausmeister Bescheid weiß, erreicht nach abenteuerlicher Fahrt durch tiefen Schnee das Hotel. Dort wird er von Jack Torrance, der inzwischen mit einem Beil alles kaputt haut und Frau und Kind töten will, erschlagen. In der Endphase des Films findet eine eindrucksvolle Jagd in dem schwer verschneiten Heckenlabyrinth des Hotels statt. Der vom Kampf mit dem Koch schwer verwundete Jack Torrance verfolgt mit dem Beil den Jungen; dem gelingt es geschickt, sich zu verstecken und mit seiner Mutter in einem Schneeflug zu entfliehen. Der Protagonist bleibt im Schnee stecken und ist am nächsten Morgen erfroren.

Die harmlos beginnende und in raschem Tempo bis ins Unerträgliche kulminierende Story ist überzeugend entwickelt und exzellent interpretiert, allerdings auf dem Hintergrund einer geisterhaften, übernatürlichen, mal esoterisch, mal horrorhaft anmutenden zweiten Realität, deren Existenz indirekt, wenigstens auf den ersten Blick, an der psychotischen Dekompensation und Explosion des Protagonisten schuld sein soll. Zwar könnte der aufmerksame und reflektierende Zuschauer halb bewusst oder auch bewusst andere, mehr psychogenetische Zusammenhänge ahnen (etwa die psychopathologische Vorgeschichte eines schwer zwanghaften, narzisstisch gestörten und gekränkten Mannes, der seine Wut, besonders in der Einsamkeit und ohne die korrigierende Wirkung des sozialen Umfelds, nicht mehr kontrollieren kann und psychotisch entgleist, wo-

bei die ihm bekannt gewordene Mordgeschichte als geeignete Kristallisation und Externalisierung seines Konflikts dient). Solche Überlegungen haben jedoch im Hinblick auf die Visionen der zwei unneurotisch wirkenden und mit dem zweiten Gesicht begabten Zeugen (also des Jungen und des schon in der Prämisse des Films auftauchenden Kochs des Hotels) keine Chance. Über die Psychogenetik ist also wenig aus dem Film zu erfahren. Etwas ergiebiger ist der Blick auf psychodynamische Zusammenhänge, insbesondere Abwehrmechanismen. Im folgenden Beispiel wird sehr eindrucksvoll gezeigt, auf welche Weise extreme psychotische Angst mithilfe ad hoc produzierter halluzinatorischer Szenarien eines quasi normalen, sozialen Milieus wenigstens vorübergehend verschwindet, weil dieses mit Menschenkontakten und Menschenpräsenz angereicherte Szenario erstaunlich beruhigend und sozusagen antipsychotisch wirkt. Allerdings nicht lange, sondern nur bis zu dem Punkt, als die Dynamik der inneren Phantasiewelt (nach dieser kurzen Erholungsphase) wieder aufflammt. In dieser Szene läuft Jack Torrance, wie auch die Tage davor, höchst erregt und nervös die Korridore rauf und runter, auch in der Nähe des furchterregenden Zimmers 237, bis dann plötzlich die bis dahin entsprechende horrorhafte Begleitmusik langsam in eine einem wunderbaren Walzer ähnliche Melodie übergeht und der Protagonist eine Tür aufmacht, um in den großen luxuriösen Aufenthaltsraum des Hotels zu gelangen, wo mehrere Dutzende Menschen lässig sitzen, diskutieren, rauchen, Kaffee und Tee trinken. Der psychotische Spuk und die Angst scheinen blitzartig verschwunden zu sein. Jack Torrance lockert sich, zeigt sich zufrieden, ja fast glücklich. Das Glück dauert aber nur ein paar Minuten, bis er in den Augen des Barkeepers offensichtlich etwas Verdächtiges zu erkennen scheint, und das Drama beginnt, nachdem er diesen Raum durch die andere Tür verlässt, von neuem.

Solche Passagen sind im Film aber selten und von daher würde ich dem Film in Bezug auf die erwähnte zweite Dimension der direkten oder indirekten Informationsvermittlung keine so gute Note geben, obwohl er im Hinblick auf die erste Dimension offensichtlich ein heute noch, nach so vielen Jahren, filmisches Meisterwerk ist, und zwar nicht nur aufgrund des Ästhetischen, sondern auch wegen der sozusagen philosophischen Einsprengsel.

Ich schildere kurz die letzten zwei Minuten des Films, in denen mit einem relativ einfachen Trick und einer unerwarteten Wendung der Zuschauer plötzlich mit der Rätselhaftigkeit der Zeit und unse-

res Zeitbegriffs massiv konfrontiert wird. In einem Bild, das in dem großen Empfangsraum des Hotels hängt, kann man bei Annäherung der Kamera allmählich in der Mitte den glücklich lächelnden Jack Torrance erkennen. Darunter steht auf dem Bild: Großer Gala-Tanz im Hotel Overlook 1924 (also über ein halbes Jahrhundert zurück)!

»A Beautiful Mind«

Der Film »A Beautiful Mind« (2001) von Ron Howard ist im Hinblick auf unsere Thematik eindeutig ergiebiger. Die Hauptperson, der Mathematikprofessor und Nobelpreisträger John Nash, hat auch in der Realität den Nobelpreis erhalten und tatsächlich eine schizophrene Psychose mit wiederholten Rückfällen in früheren Jahren durchgemacht. Er hat sogar bis zuletzt eine Restsymptomatik beibehalten, die er aber, wie er selbst sagt, zu ignorieren gelernt hat.

Der Film erzählt, mit gewissen Abweichungen, die wahre Lebensgeschichte des von Russell Crowe gespielten Mathematikers John Nash, der schon als junger, vielversprechender Princeton-Student einen eigenartigen Hang zu seinen inneren Vorstellungen und Welten hatte. Er war ungesellig, entwickelte eine zielstrebige Arbeitswut, war geradezu verliebt in die Zahlen, interessierte sich für keine der üblichen irdischen Vergnügungen des Studentenlebens. Sein inneres und äußeres Leben bestand aus logischen Strukturen. Er versuchte eine Spiel- und Entscheidungstheorie zu entwickeln, in der der ökonomische Wettbewerb über mathematische Prinzipien erfasst wird. Er machte trotz seiner Besonderheiten und seines Status als Sonderling und trotz seiner Introvertiertheit eine steile Karriere, wurde Dozent und heiratete eine seiner Studentinnen.

Im realen Leben des John Nash sah es etwas anders aus als im Film. In der Zeit vor seiner Eheschließung pflegte er störanfällige homoerotisch gefärbte Beziehungen zu Männern, verlor wegen eines entsprechenden »Vorfalls« seine Stelle. Er hatte einen unehelichen Sohn. Nachdem er manifest psychotisch wurde mit einer als Schizophrenie diagnostizierten Störung, verbrachte er mehrere Jahre seines Lebens abwechselnd in psychiatrischen Kliniken und auf der Flucht vor erneuter Einweisung. Seine Frau ließ sich scheiden, nahm ihn lange Zeit später aber wieder bei sich auf. Die Konkur-

renzbeziehung zu seinem Vorbild John von Neumann ist im Film reduziert auf ein Gespräch mit einem wohlwollenden älteren Herrn. Ein uneheliches Kind gibt es ebenso wenig wie die dazugehörige erste Freundin. Die idealisierte Gattin, verkörpert von Jennifer Connelly, bleibt – im Film – durch allen Horror hindurch bei ihrem Mann, von Homosexualität ist überhaupt nicht die Rede.

Trotz dieses Verschweigens von – psychoanalytisch betrachtet – wichtigen anamnестischen Daten kann man auf keinen Fall behaupten, dass die dann ausbrechende Psychose einseitig biologisch dargestellt wird, obwohl sie zur damaligen Zeit der fünfziger und sechziger Jahre mit Insulin, Elektroschocks und später mit massiver neuroleptischer Dosierung behandelt wird. Im Gegenteil, die Schilderung der Persönlichkeit und des Verhaltens in den Jahren des Studiums und danach bis zur Dozentur weisen Auffälligkeiten auf, die sowohl rein deskriptiv als auch in Bezug auf die dahinter zu vermutende Psychodynamik aussagekräftig sind. Das Arrogante, das Überhebliche, ungewöhnlich stark Intellektualisierende, jene jede beginnende Beziehung störende und zerstörende Reaktionsweise bei einer dahinter spürbaren starken narzisstischen Unsicherheit und Brüchigkeit sowie jener unersättliche Hunger nach Anerkennung und Bestätigung und dann das allmähliche Auftauchen von psychotisch anmutenden Paradoxien und Merkwürdigkeiten, dies alles ist sehr überzeugend inszeniert.

Im weiteren Verlauf wird zwar auf jegliche psychogenetische und psychodynamische Aussage verzichtet, die Gespräche mit dem behandelnden Psychiater gehen immer davon aus, dass es sich um eine medizinisch definierbare Krankheit handelt, die lediglich aufgrund der großen Begabung des Patienten und den dazu zufällig passenden Inhalten lange Zeit nicht erkannt werden konnte; denn die psychotischen, überwertigen und megalomanen Ideen erscheinen zum Teil durch seine Leistungen realistisch. In Bezug auf die erstaunliche therapeutische Besserung wird aber die Beziehung zur Frau als wichtigstes Therapeutikum in den Vordergrund gestellt. Auch in der Rede anlässlich des Empfangs des Nobelpreises 1994 in Stockholm bedankt sich Nash öffentlich bei seiner anwesenden Frau; sie habe ihm sein Leben wieder zurückgegeben. Das alles ist etwas sentimental, hollywoodartig geglättet. Aber die dazwischen und davor gezeigten Einzelszenen, Wendungen und Krisen der Beziehung und die Konstanz der von der Ehefrau angebotenen empathischen Begleitung erscheint mir nicht idealisiert, sondern realis-

tisch. Sie berücksichtigt auch alle bekannten Gegenübertragungsreaktionen des Partners im Zusammenleben mit einer Person, die an einer akuten paranoiden schizophrenen Psychose leidet. Auch die Beeinträchtigung sowohl seiner genialen mathematischen Fähigkeiten als auch seiner Beziehungsfähigkeit durch die Neuroleptika wird nicht bagatellisiert, ebenso wenig die Gefahren des Wagnisses, es von einem gewissen Zeitpunkt an auch ohne Medikamente zu versuchen. Es wird auch nicht suggeriert, dass der späte berufliche Erfolg bis zum Nobelpreis die Besserung beziehungsweise Heilung bewirkte. In Wirklichkeit verhält es sich wahrscheinlich umgekehrt. Dass Drehbuchautor und Regisseur sich zeitweise (man könnte auch sagen, notwendigerweise) horrorhafte Entgleisungen und krimiartige Verfolgungsjagden erlaubt haben, kann dem Film im Hinblick auf die sonstigen Vorzüge »verziehen« werden.

Das gilt nicht nur für die uns hier wichtigen psychodynamischen Aspekte. Dietmar Dath von der FAZ etwa schreibt: »Alle Schwächen des Films werden über der hochanständigen Kapitulation vor seinem Thema verzeihlich: Die alberne, Nashs fieberndem Hirn zugeschriebene Agentengeschichte, welche noch einmal die ganze käsiges Dämonie des Kalten Krieges mit Gehirnwäsche, Bomben und Code-Knackereien aufwärmt, die grobe Umsetzung von fixen Ideen als Gespenster, die wüste Verherrlichung allein selig machende Zweisamkeit, bei der die heilende Hand der treuen Frau die Rolle eines säkularisierten Herz-Jesu-Wunders spielt – wen kümmert das alles, wenn Crowes Nash dafür Gelegenheit erhält, einen ganzen Film lang nichts anderes zu tun, als zu denken?« Darin sieht also dieser Kritiker eine Art philosophisch-ästhetischen Wert des Films und hat vielleicht von seinem Standpunkt auch Recht.

Wir interessieren uns hier mehr für die psychodynamisch relevanten Inhalte: Alles in allem kann man auch von unserer Perspektive aus einigermaßen zufrieden sein. Sowohl der Mensch John Nash als auch seine psychotische Störung werden vorsichtig und mit Respekt und wenigstens teilweise mit einem richtigen psychodynamischen Verständnis behandelt und begleitet.

Abschließende Überlegung und eine daran anknüpfende Arbeitshypothese

Es ist bemerkenswert, dass, obwohl psychotische Menschen laut Statistik nicht auffällig häufig in der Realität massiv destruktiv beziehungsweise verbrecherisch werden, in Filmen, die sich thematisch mit Psychosen beschäftigen, horrorhafte Morde und sonstige Verbrechen oft von den Betroffenen begangen werden. Das braucht nicht auf eine absichtliche Verzerrung durch das Produzieren von fiktiven Szenarien zurückzuführen zu sein. Es könnte sich lediglich um eine Selektion solcher Biographien und sich darauf stützende Drehbücher handeln, die durch ein solch explosives, unkontrolliertes und wildes Agieren besonders dazu geeignet sind, das kommerziell nutzbar Horrorhafte als auch das tief sinnig philosophisch-ästhetische Interessante zu ermöglichen.

Solche gleichsam eigennützige Motive des Filmdramaturgen und Regisseurs reichen aber meiner Meinung nach nicht aus, diese einseitige Selektion zu erklären. Man muss auch herrschende Stereotypen berücksichtigen. Diese gehen davon aus, dass bei dem psychotischen Menschen die bis dahin verdrängten und verleugneten aggressiv-destruktiven Impulse durch die Psychose nicht nur an die Oberfläche gelangen, sondern nunmehr auch durch die ebenfalls psychotisch bedingte Ungehemmtheit und den Kontrollverlust zum realen destruktiven Agieren führen. Diese Überzeugung ist sehr wahrscheinlich falsch! Es ist nicht die als eine unbegreifliche, dämonische Macht hypostasierte Psychose, die dies tut. Im Gegenteil, die Psychose ist der – freilich pathologische – Versuch, gerade die dahinter stehenden gewaltigen Gegensätze und Dilemmata durch sich in der Phantasie abspielende Szenarien und unter Vermeidung eines realen destruktiven Agierens zu »lösen«. In den wenigen Fällen, bei denen es dann doch zu einer realen Destruktivität kommt, hat gleichsam die Psychose in ihrer Funktion versagt! Das ist ähnlich wie bei unseren allnächtlichen »normalen Psychosen«, nämlich den Träumen, die ebenfalls durch Projektionen in einer nur phantasiierten Welt eine Kompensation oder eine Lösung suchen. Wenn dies dem Traumdramaturg und -regisseur nicht gelingt, so werden wir wach; diese Traumfunktion konnte in solchen Fällen nicht erfüllt werden. Bei den meisten Träumen werden wir aber nicht wach, das heißt, die dramaturgische Arbeit für die Befriedigung des Ausdrucksbedürfnisses ist gelungen.

Aufgrund ähnlicher Überlegungen in Bezug auf die höchste und schrecklichste Form realer Destruktivität, nämlich den Krieg, habe ich die Formulierung gewagt: Kriege sind – leider! – keine Psychosen! (Mentzos 2004, S. 75). Wären die Kriege nämlich Psychosen, so würde das Schreckliche quasi nur in der Phantasie externalisiert, beim Krieg aber handelt es sich um reale Grausamkeiten.

Ich gehe also davon aus, dass Psychosen – obwohl grob pathologische – Versuche der Verarbeitung und Lösung massiver intrapsychischer Gegensätzlichkeiten sind (auch wenn sehr wahrscheinlich diese Art der Verarbeitung und des Lösungsversuchs durch bestimmte biologische Gegebenheiten gefördert oder vielleicht auch erst möglich wird). Real und eben nicht in der Phantasie agierender Mord und sonstige Destruktivität finden wir also in den relativ wenigen Fällen, bei denen diese Funktion der Psychose versagt hat. Eine solche Auffassung würde die Seltenheit von real destruktivem Agieren psychotischer Menschen erklären als auch unsere Einstellung ihnen, ihren zentralen Problem und ihrer Tragik gegenüber erheblich vertiefen und, nebenbei gesagt, vielleicht auch Filmemacher dazu veranlassen, sich mit diesen hinter den psychotischen Lösungsversuchen liegenden zentralen Gegensätzlichkeiten, die den psychotischen Menschen zu zerreißen drohen, zu beschäftigen und sie dann auch in geeigneter Form filmisch darzustellen.

Literatur

- Dath, D. (2002): Im Spukhaus des reinen Denkens. FAZ 27. 02. 2002.
Mentzos, S. (2002): Der Krieg und seine psychosozialen Funktionen. Göttingen.
Zeul, M. (2005): Zeul, M. (2005): Augenmaske. Psychoanalytische Methode als Filmanalyse am Beispiel des Blickes im Film »Die barfußige Gräfin«. *Psyche – Z. Psychoanal.* 59: 431–443.

Ralf Zwiebel

Das Dilemma des Denkens

Anmerkungen zum Film »Spider« von David Cronenberg

I.

Der Film »Spider« (2002) des kanadischen Regisseurs David Cronenberg¹ nach dem Roman von Patrick McGrath ist zweifellos ein hervorragendes und eindrucksvolles Beispiel für die Thematik »Film und Psychose«. In diesem Film geht es um einen schwer gestörten, chronisch psychotischen Mann, der nach über zwanzig Jahren aus der Anstalt für psychisch kranke Straftäter in eine Art Übergangswohnheim entlassen wird, das in seinem früheren Wohnbezirk gelegen ist, in dem er in der Kindheit mit seinen Eltern lebte. Die Wiederbegegnung mit diesen Örtlichkeiten mobilisiert seine traumatischen Erinnerungen, die um den Mord an seiner Mutter kreisen und die schließlich zu einem Aufflackern seiner psychotischen Symptomatik führen mit erneuter und wahrscheinlich endgültiger Einweisung in die Psychiatrie. Das besonders Eindrucksvolle des Films scheint mir darin zu liegen, dass es dem Regisseur gelingt, die konflikthafte innere Welt dieses vereinsamten und verzweifelten Mannes visuell nachvollziehbar und verständlich zu machen und damit die Fremdheit der psychotischen Symptomatik ein Stück aufzuschlüsseln, um damit auch dem Zuschauer das eigene Fremde und »Verrückte«, falls er sich auf den Film einlassen kann und die Identifizierung mit dem Protagonisten nicht abwehren muss, etwas näher zu bringen.

Wie kann man sich einem solchen Film aus psychoanalytischer Sicht nähern? Das gegenwärtige Interesse der Psychoanalytiker am Film weitet sich in verschiedene Perspektiven aus. Davon möchte

1 Frühere Filme von Cronenberg sind unter anderem »Dead Ringers«, »Naked Lunch«, »Die Fliege« und »eXistenZ«.

ich einige nur kurz erwähnen: die Psychoanalyse des unmittelbaren Filmerlebens (z. B. Zeul 2005), die analytisch orientierte Filminterpretation (deren methodische Probleme bislang nicht ausreichend ausgearbeitet sind), psychoanalytische Filmbetrachtung als Verstehenshilfe für den Laienzuschauer (wie sie sich in den zunehmend auf Interesse stoßenden öffentlichen Filmvorführungen mit Analytikern dokumentiert), der Dialog mit den Filmwissenschaftlern (wie er beispielhaft in den Mannheimer Tagungen von Peter Bär und Gerhard Schneider praktiziert wird) und der Dialog zwischen Filmkünstlern und Psychoanalytikern (wie er eindrucksvoll in den von A. Sabbadini organisierten europäischen Filmtagungen in London zu erleben ist, z. B. Sabbadini 2003).² Diese letzte Perspektive erscheint mir besonders interessant, wenn man davon ausgeht, dass Filmkünstler und Psychoanalytiker mit ähnlichen und vergleichbaren zentralen Thematiken und Problematiken des menschlichen Lebens befasst sind, sie jedoch aus ihrer jeweils unterschiedlichen künstlerischen und klinischen Perspektive darzustellen und zu verstehen versuchen. Lassen sich Filmkünstler und Psychoanalytiker auf einen echten Dialog ein, können sie bei der notwendigen Begrenztheit ihrer jeweiligen eigenen Perspektive durch den Anderen gerade die Aspekte vertiefen, die in ihrem eigenen Ansatz möglicherweise bislang unverstanden oder ausgeblendet blieben. Als ein Beispiel erwähne ich den Film »Vertigo« von Hitchcock, den man aus analytischer Perspektive als einen relativ typischen Angsttraum des Analytikers verstehen kann, oder den Film »Dekalog IV« des polnischen Regisseurs Krzysztof Kieślowski, der einen Aspekt der ödipalen Problematik aufgreift, der in der klinischen Theorie erst in jüngster Zeit intensiver diskutiert wird (Zwiebel 2003, 2005). In diesem Sinn möchte ich Cronenbergs Film »Spider« betrachten und die These vertreten, dass bei aller Komplexität und subtilen Dichte

2 Gabbard betrachtet die Thematik von »Film und Psychoanalyse« als angewandte Psychoanalyse und beschreibt insgesamt sieben Perspektiven, unter denen Filme aus psychoanalytischer Sichte betrachtet werden können (die Beschreibung kultureller Mythologien, die biographischen Aspekte des Filmregisseurs, die Reflexion von universellen, krisenhaften Entwicklungen, die Beziehung von Film und Traum, die Analyse des betrachtenden Zuschauers, die Anwendung von psychoanalytischen Konzepten durch den Regisseur und die psychoanalytisch orientierte Charakteranalyse). Psychoanalytische Filmbetrachtung setzt nach seiner Auffassung einen multidimensionalen Blick voraus (Gabbard 2001).

dieser meiner Ansicht nach meisterhafte Film gerade auch einen Aspekt der gegenwärtigen, modernen psychoanalytischen Theorie spiegelt, der bislang nur in einigen theoretischen Ansätzen zentrale Beachtung fand, aber wahrscheinlich in Zukunft die klinische Arbeit und die wissenschaftliche Diskussion zunehmend bestimmen wird. Um diese Überlegung zu verdeutlichen und vor allem nachvollziehbar zu machen, werde ich dem Film in seinen einzelnen Szenen etwas genauer folgen und meine psychoanalytische Diskussion daran anschließen.

II.

Titel und Vorspann

»Spider« ist sowohl der Titel des Romans von McGrath als auch des Films von Cronenberg in seiner englischen und deutschen Fassung. Er spielt auf den Spitznamen des Protagonisten Dennis Cleg an, der ihn von seiner Mutter bekommen hat. Der Name »Spider« ist natürlich eine metaphorische Anspielung, weil er sich nicht nur auf die spinnenartige Gestalt des jungen Dennis, sondern vor allem auch auf die innere Struktur der Beziehung zu seiner Mutter, aber wohl auch auf die Struktur seines Denkens bezieht: Dennis Cleg hat, wie der Zuschauer immer mehr nachvollziehen wird, sich in sein eigenes Denken »eingesponnen«, ist in der Tat wie in einem Spinnennetz gefangen, das tödliche Dimensionen bekommt. Insofern könnte man den Protagonisten auch als »Spinner« in diesem durchaus mehrdeutigen Sinn bezeichnen, wenn dies nicht gleichzeitig eine abwertende Konnotation hätte. Und auch das zentrale, traumatische Ereignis, nämlich der reale oder phantasierte Mord an seiner Mutter, wird mit spinnenartigen Mitteln ausgeführt, nämlich mit einem Netz von Schnüren und Seilen, mit dem er sein Zimmer überzogen hat und mit deren Hilfe er seine Mutter mit Gas vergiften wird. Eine mit diesem Muttermord in Zusammenhang stehende zentrale Thematik des Films wird im Vorspann sogleich angesprochen: Zu einer sehnsuchtsvollen, volksliedartigen Musik blicken wir auf die Leinwand mit abstrakt wirkenden Mustern, die auf den ersten Blick Assoziationen mit Rorschach-Bildern auslösen, aus denen unvermeidlich plötzlich Gesichter oder Figuren auftauchen, von denen man nicht weiß, ob man sie selbst hineinprojiziert oder ob

sie dort draußen auf der Leinwand »wirklich« vorhanden sind. Aus der Kenntnis des Romans kann man vermuten, dass diese Bilder die fleckige, alte Tapete in Spiders Kinderzimmer repräsentieren, in die er seine innere Welt oft genug hineinprojizierte. Phantasie und Realität, Projektion und Erinnerung, Wahn und Wirklichkeit, Innen und Außen: Dies ist wohl eine zentrale Thematik des Films.

Mr. Cleg

Dennis Cleg (eindrücklich von Ralph Fiennes dargestellt), ein gebrochener und tief verstörter Mann mit einem abgerissenen Mantel und einem schäbigen Koffer als seinem einzigen Hab und Gut, verlässt mit ängstlichen und verlangsamten Bewegungen einen Zug, der ihn aus der Anstalt nach London gebracht hat. Als Zuschauer verfolgen wir seinen Weg durch ein verlassenes Londoner East End bis zu seinem neuen Wohnort, einem Wohnheim für psychisch Kranke, das von einer Mrs. Wilkinson geleitet wird, einem mütterlichen Drachen, vor deren energischen Zugriff er sich sogleich erschreckt zurückzieht. In seinem armseligen Zimmer, mit einem stillgelegten Gaskamin und einem Blick auf das nahe gelegene Gaswerk wird er von einem quälenden Gasgeruch überfallen, den er nicht genau lokalisieren kann: Kommt er aus dem Kamin, von draußen oder gar aus seinem eigenen Körper? Als Zuschauer betrachten wir diesen verzweifelten Menschen mit seinen tastenden Schritten in eine ihm fremde, aber, wie wir sogleich begreifen werden, doch aus seiner Vergangenheit vertraute Welt. Gleichzeitig lassen sich diese Szenen als ein Bild seiner inneren Welt begreifen, denn man spürt tiefste Verlassenheit, Angst und Verzweiflung, eine Leere, ja fast eine Welt ohne innere lebendige Objekte. Mr. Cleg erscheint selbst wie eine »tote Seele«, wie die Mitbewohner der Pension im Roman genannt werden.

Das Notizbuch

Nachdem er seinen Koffer mit dem chaotischen Inhalt ausgepackt hat, bleibt ein altes, zerfleddertes Notizbuch als offenbar wertvollster Besitz übrig, für das er sogleich einen sicheren Ort finden will: in einem Schubfach unter einer Zeitung oder schließlich in einer Ecke unter dem zerschlissenen Teppich. Seine ersten Erkundungen der näheren Umgebung führen ihn durch die menschenleere, verlassene