

N°083

W. J. T.

Mitchell

W. J. T. Mitchell

*Seeing Madness: Insanity, Media, and
Visual Culture /*

*Den Wahnsinn sehen: psychische
Störung, Medien und visuelle Kultur*

W. J. T. Mitchell
*Seeing Madness:
Insanity, Media,
and Visual Culture /
Den Wahnsinn
sehen: psychische
Störung, Medien
und visuelle Kultur*



William Blake
Nebuchadnezzar / Nebukadnezar, 1795
Color print, ink, watercolor /
Farbradierung, Tinte, Aquarellfarbe
45 × 62 cm

W. J. T. Mitchell

Seeing Madness: Insanity, Media, and Visual Culture

For Miriam Hansen and Gabriel Mitchell

This is a preliminary report on a seminar that I taught with my colleague Françoise Meltzer in the winter term of 2011.¹

We explored a series of films that comprise a kind of short history of a strange genre that occupies the uncanny realm between horror and film noir, between the spectacle of violent, raging lunacy and the quieter scenes of detective work into the etiology of madness, or its confinement and isolation in clinical and disciplinary settings. We wanted to ask a double question about movies and madness. First, what does cinema reveal about insanity that was not available prior to its invention? And second, how does the portrayal of madness affect the spe-

1 | I am deeply grateful to my film colleagues Michael Wilmington, Tom Gunning, and Yuri Tsvian for their suggestions about the crucial films to study in a course on movies and madness. Above all, the advice and example of Miriam Hansen as a film scholar, and Gabriel Mitchell's devotion to the art of filmmaking, have inspired this essay.

cific character of cinema? Since madness has always been subject to theatrical and spectacular display, whether in sacred ritual or in secular drama, what does cinema bring to it that is new or unique to the medium?

I will return to these questions shortly, but first it might be useful to state some of the fundamental hypotheses about madness that pervaded our discussion. To begin with, we felt that it was important to put pressure on the very idea that madness can be seen at all, whether via direct observation or as represented in graphic or performative modes. The images of hysteria, for instance, as recorded in the photographs of Charcot, seem to participate in a feedback loop of theatrical performance, so that the hysteric provides the doctor (and often a rapt audience) with a convincing imitation of the symptoms that she knows are expected by her viewers. The boundary line between the facial and bodily expression of madness, and the repertoire of stereotypes of character types, physiognomies, and emotional states as formulated in manuals for painters such as Charles Le Brun's catalog of the passions, and recycled in the slow-motion video portraits of Bill Viola, are virtually indistinguishable from the image repertoire of madness. Humor theory has made it clear that madness was, in some sense, merely an extreme version of "normal" and normative facial and bodily expression, and that there is no qualita-

tive difference of kind between the passions understood as “passing” or temporary and as fixed dispositions—only a quantitative difference of duration and intensity. The range of seeing madness, then, goes from invisibility to hyper-visibility. At the one extreme, there is Hamlet’s melancholia, which manifests itself only in clothing (“the trappings and the suits of woe”), and an “antic disposition” that we understand as a dramatic performance; Hamlet has “that within which passeth show,” a strictly invisible condition that links him to Dostoyevsky’s *Underground Man* and his direct descendant, Ralph Ellison’s *Invisible Man*. At the other extreme is *King Lear*, whose madness is not feigned, and which is hyper-visible, not only in his behavior but in the wild storms that become a fixed convention of the display of madness, right up to Martin Scorsese’s *Shutter Island*, where nature itself seems to collaborate in the chaotic derangement of the senses.

Our approach to the topic was insistently dialectical, treating madness and its innumerable synonyms and symptoms (delirium, melancholia, hysteria, folly, etc.) as social, cultural, and political constructions aimed at confining, excluding, curing, exorcising, or conquering certain forms of non-normative behavior. We started from Foucault’s basic axiom that madness and insanity do not have any intrinsic, essential nature, but are the products of

knowledge/power formations—elaborate strata of discursive statements and visible institutions and spaces, accessible to an archaeology of the seeable and sayable, the spectacles of madness, and the murmur of labels, descriptions, and narratives that accompany it.

Our seminar insisted on a de-psychologizing of madness, a rigorous questioning of the claim that any discipline of the mind or body—from psychiatry to psychoanalysis to behavioral and cognitive psychology to neuroscience—is capable of “seeing madness” with scientific certainty. This is not to say that we signed on completely to the anti-psychiatry movement of the 1960s and its tendency to romanticize madness. The rather crude inversion of schizophrenia into the position of heroic protagonist in R. D. Laing’s *The Divided Self* (1960) and the pitting of the healthy, nomadic schizophrenic against the fascistic paranoid in Deleuze and Guattari strike us as distinctly non-dialectical ways of addressing the issues.

Movies and Madness

At the center of our inquiry was a series of films, not just about madness but about madness in relation to its institutionalization: *Shutter Island* (2010), Anatole Litvak’s *The Snake Pit*

(1948), Irving Rapper's *Now, Voyager* (1942), Milos Forman's *One Flew over the Cuckoo's Nest* (1975), Ron Howard's *A Beautiful Mind* (2001), Isaac Julien's biography of Frantz Fanon, *Black Skin, White Mask* (1996), Peter Brook's *Marat/Sade* (1967), and Luis Buñuel's *L'Age d'Or* (1930), as well as a number of supplementary recommendations such as Alfred Hitchcock's *Spellbound* (1945) and Samuel Fuller's *Shock Corridor* (1963). As this list suggests, we wanted to avoid the horror end of the generic spectrum, with its treatment of the madman or -woman as a violent monster. We were more interested in the point of view of the monster, and in turning the cinematic gaze toward the psychiatrist, the asylum, and the whole structure of confinement and treatment that puts insanity on display. We wanted to ask what the movies bring to madness, what they allow us to see and hear that had been inaccessible prior to the invention of cinema. And conversely, we wanted to ask what madness brings to the movies, how insanity challenges the narrative and imagistic power of this medium to represent our knowledge and our fantasies about madness.

It is tempting, of course, to say that the movies allow us for the first time to see and hear madness from the inside, from its own point of view. Cinema doesn't merely stage insanity, as it did in the notorious theatricals of the asylum at Charenton, or the vaudeville and min-

strel shows of the nineteenth century. It inserts the spectator into the subject position of delirium, deranging the senses with an overload of bizarre sights and sounds, simulating the vertiginous world of schizophrenia with technologies of audio-visual hallucination. Via the techniques of the zoom and the close-up, cinema compels the eye of the spectator to engage in an ever-closer proximity to the eye of insanity, providing an "in your face" encounter with madness that animates and intensifies the old repertoire of facial expressions of the passions.

Insofar as cinema is, in fact, nothing but a technology for producing collective hallucinations, one might say that, like opera, it finds madness central to whatever constitutes its "medium specificity." Cinema's endemic scopophilia, voyeurism, and visual fetishism have the effect of turning the phrase "seeing madness" into a participial construction, a madness *of* the visible as well as a visual representation of madness. And it was only a question of time and resources before it would be possible for madmen and -women to take control of the camera itself and to represent themselves cinematically as writers and artists had already been doing for at least a century.² If Foucault is correct to say that "madness is the absence of the work,"³ that it is of a productive capacity to create representations of itself, its experiential world, then cinema is precisely the medium that fills in that

2 | Laura Hodges, a member of the "Seeing Madness" seminar, is engaged in a documentary film project involving the mentally ill on the South Side of Chicago. Her project employs the ethnographic technique of giving video cameras to the mentally ill and allowing them to document their own worlds.

3 | Michel Foucault, "Madness, the Absence of an Oeuvre," in Foucault, *History of Madness*, trans. Jonathan Murphy and Jean Khalf (London: Routledge, 2006 [orig. 1961]), pp. 542–49.

absence, allowing madness, for the first time, to work directly on the beholder's sensorium.

Of course, we would have to qualify these claims considerably by noting that a number of pre-cinematic technologies were already producing intense effects of proximity to madness. The phantasmagoria, invented during the period of the French Revolution and the theatricals at Charenton, had already developed the art of the collective hallucination. And the theatricals themselves, as Peter Weiss' original stage version of *Marat/Sade* demonstrates (in contrast to Peter Brook's film), constantly threaten to breach the fourth wall of the screen that keeps us safe from the *touch* of madness—as distinct from its sights and sounds. The virtuosic vocal expressions of passion in the opera, similarly, when coupled with the unrepeatable thrill of live performance, seem to have the capacity to touch and penetrate the soul in a way that cinema, as a recording technology, can never quite match.

One would have to also concede that Foucault's claim that madness is the absence of the work was an absence conspicuously overcome in nineteenth-century literature, particularly in the poetry of Hölderlin and Blake and the writings of Nietzsche. And well before the nineteenth century, in the divine madness of poetic and prophetic inspiration, from the Greek oracles to the blind Tiresias and the hysterical Cassandra, down to the Jesuit cults of “sacred

folly,” and the spectacular public rituals of exorcism described in John Saward's *Perfect Fools* (1980) had already made the experience of madness representable and accessible to experience. Of course it was not a medicalized madness; it did not yet have a benevolent therapeutic discourse of treatment associated with it, or a set of peculiar institutions to confine the insane and separate them from criminals and vagabonds.

And this may be the clue to another dimension of madness that cinema is uniquely suited to representing, in its capacity for turning the gaze around toward the psychiatrist and the institution he represents. The films we considered in this seminar all had a strong component of architecture and the social space of madness. How many of these films contain an “establishing shot” of the asylum, often coupled with ominous, melodramatic music usually reserved for the haunted house. And that is because the asylum is filled, characteristically, with ghosts, phantoms, and zombies, the violent patients on the one hand and the catatonic lost souls on the other. *The Snake Pit* treats the spaces of the asylum like the circles of hell, with the numbered wards descending vertically into the horrid vortex of delirious inmates in the forty-fifth ward. It also insists on the permeable boundary between sanity and insanity in the figure of the kind nurse who becomes too close to the patients and winds up becoming one of them.

Now, *Voyager* reverses this default mise-en-scène by delivering its protagonist, Bette Davis, from the claustrophobic confines of her Boston Brahmin town house, “closed in upon itself,” to the open spaces of a rural asylum where she can rest and find her path through life as an independent, autonomous woman. Cinema allows, in other words, the world of insanity to be seen as a *social* world, not merely a vertiginous environment of delusion and torment, not merely a spectacle of monstrous, distorted faces and bodies. It traces the passages across the boundaries between sanity and insanity, and documents (most famously in *Shock Corridor* but also in *Cuckoo’s Nest*) the way that the treatment administered in an insane asylum is as likely to produce madness as to cure it.

So in answer to the double question, what movies bring to madness, and madness brings to the movies, we must say first that movies bring madness to us in a new way, plunging us into darkness in order to bring insanity into the light and make it speak; second, that madness brings itself to the movies, commits itself to cinema, taking up residence there as its proper home, its final, virtual asylum.

Smoke Gets in Your Eyes

I want to move now to some reflections on what might seem a minor issue in the mediation of madness, especially its visibility. That is the question of smoke and smoking. First, on the side of the cinema, we all know that it used to be possible to smoke at the movies. The theater was a “smoke-filled room,” and the beam of the movie projector overhead was made visible as a cone or pyramid of light by the clouds of smoke ascending into the projector beam. Smoke thus quite literally rendered the medium itself visible, in the sense that the normally invisible dark, empty space of passage between the projector and the screen was rendered hyper-visible if one looked up and away from the images on the screen. Smoking appears, therefore, both in the cinematic illusion and outside it in the space of exhibition. It is not merely a relic of a certain period in the history of cinema (and society at large) when smoking was permitted almost everywhere. It is a relic of that pre-cinematic theatrical medium known as the phantasmagoria, which used smoke and steam coupled with projection lamps to produce the illusion of phantoms and ghosts hovering in the air above the audience.

But smoke and cinema are linked, not only in the genealogy of the medium but in specific

genres that emphasize the thickening of atmosphere to render vision opaque and uncertain. Probably the most obvious is the genre of film noir. Is there any detective film in which the hero and the femme fatale do *not* smoke? Is not every example of this genre characterized by a figurative cloudiness, in which the truth never fully discloses itself? I have already noted the overlap between the genre of noir and movies about madness, which often involve the psychoanalytic detective story, the search for clues to the original trauma. *Spellbound* is probably the masterpiece of this sub-genre, involving a female psychoanalyst played by Ingrid Bergman, attempting to cure her amnesiac lover (played by Gregory Peck) by returning with him to the scene of a trauma that has erased his memory. In the process, Bergman not only cures her lover of his amnesia but locates the clues that exonerate him of the charge of murder (which has triggered his guilt complex) and allow her to identify the actual murderer. Needless to say, this loving couple smoke up a storm throughout the film.

But perhaps the most famous scene of smoking in cinema is the repeated ritual in *Now, Voyager*, in which Paul Henreid lights two cigarettes at the same time and gives one to Bette Davis. One could allegorize this moment endlessly. At a minimum, it is a highly eroticized ritual, one that stands in for the directness of kiss-

ing, which propriety forbids, of course, since he is married and will remain faithful to his wife. At the same time, the gesture dramatizes her passivity and his gentle, restrained aggressiveness. He does not give her a cigarette and offer her a light. He lights it for her and passes her the already lit cigarette, a gesture that is repeated to mysterious effect in John Frankenheimer's *The Manchurian Candidate* (1962), when Janet Leigh observes that the emotionally distraught Frank Sinatra is incapable of lighting his own cigarette. She lights one of her own and passes it over to him. But the double lighting up of *Now, Voyager* exceeds sympathetic care for the emotionally distressed. It becomes a secret ritual of solidarity and partnership, one that certifies the spiritual bond between the "normal" and the "mad," rendered literal as the exchange of breath.

Smoking is, of course, a central manifestation of the oral instinct in the Freudian scheme of things, and the cinema of madness is riddled with pipe-smoking doctors. Freud himself died of cancer caused by cigar smoking, and we know from René Magritte that sometimes a pipe is not just a pipe, and a cigar is more than just a smoke.

What cigarettes seem to do in movies about madness is provide a moment of leveling and normalization across the boundary between sanity and insanity. In *The Snake Pit*, a mono-

grammed cigarette lighter binds the deeply depressed and hallucinating Virginia Cunningham to the husband she has lost in the depths of her amnesia. In most of the classic Hollywood treatments of madness, the therapist offers the patient a smoke to calm him or her down. In *Cuckoo's Nest*, cigarettes are the fundamental currency of exchange and become the catalyst for violence when Nurse Ratched tries to hold back their circulation from McMurphy. In *Shutter Island*, the opening scene involves the familiar noir detective, Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio), looking in vain for his cigarettes to calm the nausea brought on by seasickness, and being offered a smoke by his partner, Chuck (Mark Ruffalo), whom we later learn is actually his doctor. When Chuck begins flattering detective Daniels as a “legendary” figure among federal marshals, Daniels asks him what the boys have been smoking back at the office.

So cigarettes and smoking are more than symbolic and generic features of cinematic madness. They are actually part of the reality of the world of mental illness, from the addictive, self-destructive behavior that they betoken to their physical and organic effects as a form of self-medication. E. Fuller Torrey, in his book *Surviving Schizophrenia*, notes that

between 80 and 90 percent of individuals with schizophrenia smoke cigarettes. This is signif-

cantly higher than the approximately 50 percent smoker rate among psychiatric patients with other diagnoses or the 30 percent rate in the general population. . . . Nicotine reduces anxiety, reduces sedation, and improves concentration in some people. . . . The self-medication theory received support when a study of people with schizophrenia reported that smoking transiently improved specific brain functions.⁴

4 | E. Fuller Torrey, *Surviving Schizophrenia* (New York: HarperCollins, 4th ed., 2001 [orig. 1983]), p. 277.

Smoking, then, seems to provide the real, imaginary, and symbolic relay that links cinema, and media more generally, to the prospect of seeing madness. And why not, since smoking is the practice that renders the breath of life, the invisible spirit of a human being, visible in a way that nothing else does?

Foucault speculates that “one day . . . we will no longer know what madness was. Its form will have closed up on itself, and traces of it will have left and will no longer be intelligible.” Could it be that cinema, with all its smoke and mirrors, is providing the transition to a time when madness as the archenemy of reason, normality, and enlightenment no longer can play that role, but is revealed (as Blake already saw) as the creation of reason itself?

W. J. T. Mitchell (b. 1942) is Professor of English and Art History at the University of Chicago.

W. J. T. Mitchell *Den Wahnsinn sehen: psychische Störung, Medien und visuelle Kultur*

Für Miriam Hansen und Gabriel Mitchell

Dies ist ein vorläufiger Bericht zu einem gemeinsam mit meiner Kollegin Françoise Meltzer im Wintersemester 2011 gehaltenen Seminar.¹

Gegenstand unserer Untersuchung war eine Reihe von Filmen, die eine Art kurze Geschichte eines merkwürdigen Genres bilden im unheimlichen Reich zwischen Horror und Film noir, zwischen dem Schauspiel heftig rasenden Wahnsinns und ruhigeren Szenen der Ermittlungsarbeit in der Ätiologie des Wahn-

1 | Ich bin meinen Filmkollegen Michael Wilmington, Tom Gunning und Yuri Tsivian zutiefst dankbar für ihre Vorschläge, welche Filme wesentlich für ein Seminar über Film und Wahnsinn sind. Insbesondere der Rat und das Vorbild von Miriam Hansen als Film-

sinns oder seiner Beschränkung und Absonderung in klinische und disziplinarische Umgebungen. Wir stellten eine zweigleisige Frage zu Film und Wahnsinn: Erstens, was bringt das Kino über Geisteskrankheit zum Vorschein, das vor seiner Erfindung nicht zugänglich war? Und zweitens, wie wirkt sich die Darstellung von Wahnsinn auf den spezifischen Charakter des Kinos aus? Da der Wahnsinn immer theatralischer und spektakulärer Zurschaustellung unterworfen war, ob im heiligen Ritual oder im weltlichen Schauspiel, was bringt das Kino als Medium ihm dann Neues oder Einzigartiges?

Ich werde in Kürze auf diese Fragen zurückkommen; vorab könnte es jedoch nützlich sein, einige der grundlegenden Annahmen über den Wahnsinn darzulegen, die unsere Diskussion durchzogen. Zunächst empfanden wir es als wichtig, auf eben jene Vorstellung Druck auszuüben, dass Wahnsinn – ob nun über unmittelbare Beobachtung oder mithilfe grafischer oder performativer Darstellungsformen – überhaupt gesehen werden kann. Bilder von Hysterie zum Beispiel, wie sie in den Fotografien Charcots aufgezeichnet wurde, scheinen zu einer Rückkoppelungsschleife theatralischer Darbietung beizutragen, so dass die Hysterikerin dem Arzt (und häufig einem gespannten Publikum) eine überzeugende Nachahmung der Symptome liefert, die, wie sie weiß, seitens der Zuschauer erwartet werden. Der Grenzverlauf zwischen

wissenschaftlerin sowie Gabriel Mitchells Hingabe an die Kunst des Filmemachens haben diesen Essay inspiriert.

dem Ausdruck von Wahnsinn in Gesicht und Körper ebenso wie das Repertoire klischeehafter Charaktertypen, Physiognomien und Gefühlszustände, wie sie in Maler-Handbüchern wie Charles Lebruns Katalog der Leidenschaften formuliert und in den Zeitlupen-Videoporträts von Bill Viola wieder aufbereitet wurden, sind vom Bilderrepertoire des Wahnsinns praktisch nicht zu unterscheiden. Die Theorie des Humors hat deutlich gemacht, dass Wahnsinn in gewisser Hinsicht lediglich eine extreme Version des »Normalen« und normativer Gesichts- und Körperäußerungen war und dass es keinen qualitativen Unterschied gibt zwischen »vorübergehenden« oder zeitlich begrenzten Leidenschaften und solchen, die als feststehende Veranlagungen begriffen werden – es gibt lediglich einen quantitativen Unterschied bezüglich Dauer und Intensität. Die Bandbreite, Wahnsinn zu sehen beziehungsweise sich vorzustellen, reicht demnach von Unsichtbarkeit zu Hyper-Sichtbarkeit. An einem Pol findet sich Hamlets Schwermut, die sich nur in der Kleidung (»des Kammers Kleid und Zier«) und einem »wunderliche[n] Wesen« offenbart, das wir als dramatische Inszenierung begreifen; Hamlet trägt in sich, »[w]as über allen Schein«,² einen Zustand absoluter Unsichtbarkeit, die ihn mit Fjodor M. Dostojewskis Mann aus dem Kellerloch und dessen direktem Abkömmling, Ralph Ellisons unsichtbarem Mann, verbindet.

2 | William Shakespeare, *Hamlet. Prinz von Dänemark*, übers. v. August Wilhelm von Schlegel, 1843/44, Stuttgart: Reclam 1969, S. 13 und 30.

Am anderen Pol findet sich King Lear, dessen Wahnsinn nicht vorgetäuscht ist und nicht nur in seinem Verhalten überdeutlich sichtbar wird, sondern auch in den rauen Stürmen, die zu einer feststehenden Konvention der Zurschaustellung von Wahnsinn werden – bis hin zu Martin Scorseses *Shutter Island*, wo die Natur selbst an der chaotischen Verwirrung der Sinne mitzuwirken scheint.

Unser Zugang zu dem Thema war nachdrücklich dialektisch und behandelte Wahnsinn und seine unzähligen Synonyme und Symptome (Delirium, Schwermut, Hysterie, Torheit etc.) als gesellschaftliche, kulturelle und politische Konstruktionen, die darauf abzielen, bestimmte Formen nicht-normativen Verhaltens einzudämmen, auszuschließen, zu heilen, auszutreiben oder zu bezwingen. Wir gingen von Michel Foucaults grundlegendem Axiom aus, dass Wahnsinn und Geisteskrankheit nicht immanenter, wesenhafter Natur sind, sondern das Produkt von Wissens-/Machtformationen – detailliert ausgearbeitete Schichten diskursiver Behauptungen und sichtbarer Institutionen und Räume, die einer Archäologie des Sicht- und Sagbaren, dem Schauspiel des Wahnsinns und dem Gemurmel der Bezeichnungen, Beschreibungen und Erzählungen, die sie begleiten, zugänglich sind.

Unser Seminar insistierte auf einer Entpsychologisierung von Wahnsinn, einer gründ-

lichen Hinterfragung der Behauptung, dass jede wissenschaftliche Disziplin des Geistes oder des Körpers – von Psychiatrie und Psychoanalyse über die Verhaltens- und Kognitionspsychologie bis zu den Neurowissenschaften –, mit wissenschaftlicher Gewissheit »den Wahnsinn sehen« könne. Das bedeutet nicht, dass wir uns gänzlich der Antipsychiatrie-Bewegung der 1960er Jahre und ihrer Neigung zur Romanisierung des Wahnsinns verschrieben hätten. Die recht plumpe Verkehrung der Schizophrenie in die Position der heroischen Protagonistin in R. D. Laings *The Divided Self* (*Das geteilte Selbst*, 1960) und das Gegeneinanderspielen des gesunden nomadischen Schizophrenen gegen das faschistische Paranoide bei Deleuze und Guattari erschienen uns als ausgesprochen undialektische Ansätze, sich diesen Fragestellungen zu nähern.

Film und Wahnsinn

Im Mittelpunkt unserer Untersuchung stand eine Reihe von Filmen nicht nur über Wahnsinn, sondern über den Wahnsinn im Verhältnis zu seiner Institutionalisierung: *Shutter Island* (2010), Anatole Litvaks *The Snake Pit* (*Die Schlangengrube*, 1948), Irving Rappers *Now, Voyager* (*Reise aus der Vergangenheit*, 1942),

Milos Formans *One Flew over the Cuckoo's Nest* (*Einer flog über das Kuckucksnest*, 1975), Ron Howards *A Beautiful Mind* (2001), Isaac Juliens Biografie über Frantz Fanon, *Black Skin, White Mask* (*Schwarze Haut, weiße Masken*, 1996), Peter Brooks *Marat/Sade* (1967) und Luis Buñuels *L'Age d'Or* (*Das goldene Zeitalter*, 1930) ebenso wie eine Anzahl zusätzlicher Empfehlungen wie Alfred Hitchcocks *Spellbound* (*Ich kämpfe um dich*, 1945) und Samuel Fullers *Shock Corridor* (*Schock-Korridor*, 1963). Wie diese Liste andeutet, versuchten wir den Horror an einem Ende des Gattungsspektrums mit der Darstellung des Wahnsinnigen oder der Wahnsinnigen als brutales Ungeheuer zu vermeiden. Wir waren eher an der Perspektive des Monsters interessiert und daran, den kinematografischen Blick auf den Psychiater, die Irrenanstalt und die ganze Struktur von Internierung und Behandlung zu lenken, die den Wahnsinn zur Schau stellt. Wir wollten untersuchen, was den Film zum Wahnsinn bringt und was er uns zu sehen oder zu hören ermöglicht, das vor der Erfindung des Kinos unzugänglich war. Und umgekehrt, was der Wahnsinn dem Film einbringt, wie Wahnsinn die erzählerische und bildliche Kraft dieses Mediums, unser Wissen und unsere Fantasien über Wahnsinn darzustellen, herausfordert.

Es ist natürlich verlockend zu behaupten, dass der Film es uns zum ersten Mal gestat-

tete, den Wahnsinn aus der Innenperspektive zu sehen und zu hören. Das Kino bringt Geisteskrankheit nicht einfach nur auf die Bühne, wie es bei den berühmt-berüchtigten Vorführungen in der Anstalt von Charenton der Fall war oder bei den Varieté- und Minstrel-Shows des 19. Jahrhunderts. Es führt den Zuschauer in die Subjektposition des Deliriums ein, indem es die Sinne und den Verstand durch eine Überfrachtung bizarrer Ansichten und Töne durcheinanderbringt und die schwindelerregende Welt der Schizophrenie durch die Technologien audiovisueller Sinnestäuschungen simuliert. Über die Techniken des Zooms und der Nahaufnahme zwingt das Kino das Auge des Zuschauers in eine immer größere Nähe zum Auge des Geisteskranken und verschafft ihm eine direkte Begegnung mit dem Wahnsinn, die das alte Repertoire an Gesichtsausdrücken der Leidenschaften belebt und intensiviert.

Soweit Kino tatsächlich nichts außer einer Technologie zur Erzeugung kollektiver Sinnestäuschungen beziehungsweise Wahnvorstellungen ist, könnte man behaupten, dass es den Wahnsinn, wie die Oper, als wesentlich für das erachtet, was immer auch seine »Medienspezifität« begründet. Die endemische Skopophilie oder Schaulust des Kinos, sein Voyeurismus und visueller Fetischismus bewirken eine Wendung des Ausdrucks »den Wahnsinn sehen« hin zu einer Partizipialkonstruktion, zum Wahn-

sinn *des* Sichtbaren ebenso wie zur visuellen Repräsentation des Wahnsinns. Es war lediglich eine Frage der Zeit und der Mittel, bis es dem oder der Geisteskranken möglich sein sollte, die Kontrolle über die Kamera selbst zu übernehmen und sich filmisch zu repräsentieren, so wie es Schriftsteller und Künstler seit mindestens einem Jahrhundert getan haben.³ Wenn Foucault recht mit seiner Behauptung hat, dass Wahnsinn »das Fehlen einer Arbeit«⁴ beziehungsweise eines Werks sei, dass er die produktive Eigenschaft hat, Darstellungen seiner selbst und seiner Erfahrungswelt zu schaffen, dann ist Kino genau das Medium, das diese Abwesenheit ausfüllt und dem Wahnsinn zum ersten Mal ermöglicht, direkt auf das Sensorium des Betrachters einzuwirken.

Sicher müssten wir diese Behauptungen durch die Feststellung, dass einige vor-filmische Technologien bereits eindringliche Effekte nah am Wahnsinn hervorbrachten, erheblich einschränken. Die während der Zeit der französischen Revolution und in den Vorführungen in Charenton erfundene Phantasmagorie hatte bereits die Kunst der kollektiven Wahnvorstellung entwickelt. Und wie Peters Weiss' ursprüngliche Bühnenversion von *Marat/Sade* (im Gegensatz zu Peter Brooks Film) zeigt, drohen die Vorführungen fortwährend die vierte Wand des Schirms zu durchbrechen, die uns vor der *Berührung* des Wahnsinns – im Unterschied zu

3 | Laura Hodges, Teilnehmerin des »Seeing Madness«-Seminars, ist an einem Dokumentarfilmprojekt beteiligt, das psychisch Kranke in der South Side von Chicago einbezieht. Ihr Projekt setzt auf das ethnografische Verfahren, den psychisch Kranken Videokameras zu geben und ihnen zu gestatten, ihre eigenen Welten zu dokumentieren.

4 | Michel Foucault, *Wahnsinn und Gesellschaft*, übers. v. Ulrich Köppen, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1973 [Orig. 1961], S. 11.

seinen Anblicken und Tönen – schützt. Ebenso scheinen die virtuoson stimmlichen Äußerungen der Leidenschaft in der Oper, wenn sie sich mit dem einmaligen Reiz einer Live-Aufführung verbinden, die Fähigkeit zu haben, die Seele in einer Weise zu berühren und zu durchdringen, die das Kino als Aufzeichnungstechnik niemals ganz erreichen kann.

Man müsste also einräumen, dass Foucaults Behauptung, Wahnsinn sei das Fehlen des Werks, eine Abwesenheit war, die in der Literatur des 19. Jahrhunderts, insbesondere in der Dichtung Friedrich Hölderlins und William Blakes sowie in den Schriften Friedrich Nietzsches deutlich erkennbar überwunden war. Und lange vor dem 19. Jahrhundert hatte man im göttlichen Wahnsinn dichterischer und prophetischer Eingebung – vom griechischen Orakel über den blinden Teiresias und die hysterische Cassandra bis zu den jesuitischen Kulturen des »heiligen Wahnsinns« und den spektakulären öffentlichen Ritualen des Exorzismus, wie in John Sawards *Perfect Fools* (1980) geschildert – bereits die Bekanntheit eines darstellbaren und der Erfahrung zugänglichen Wahnsinns gemacht. Natürlich handelte es sich nicht um einen medikalisierten Wahnsinn; noch wurden mit ihm ein wohlwollender therapeutischer Diskurs der Behandlung verknüpft oder eine Reihe seltsamer Institutionen, um die Geisteskranken einzusperren

und von Kriminellen und Landstreichern abzusondern.

Dies könnte der Schlüssel zu einer anderen Dimension des Wahnsinns sein, den darzustellen das Kino in einzigartiger Weise geeignet ist durch sein Vermögen, den Blick auf den Psychiater und die von ihm repräsentierte Institution zu wenden. Die Filme, mit denen wir uns in unserem Seminar beschäftigten, hatten alle eine starke architektonische Komponente in Bezug auf den gesellschaftlichen Raum des Wahnsinns. Wie viele dieser Filme einen Establishing Shot einer Irrenanstalt einschließen, häufig gekoppelt mit Unheil verkündender melodramatischer Musik, die gewöhnlich Häusern, in denen es spukt, vorbehalten ist. Dies ist so, weil die Anstalt typischerweise von Geistern, Phantomen und Zombies erfüllt ist, von den gewalttätigen Patienten auf der einen Seite und den katatonischen verlorenen Seelen auf der anderen. Mit seinen nummerierten Krankensälen, die vertikal in den schrecklichen Strudel der delirierenden Insassen im Krankenzimmer Nummer 45 abfallen, behandelt *Die Schlangengrube* die Irrenanstalt wie die Kreise der Hölle. In der Figur der freundlichen Krankenschwester, die den Patienten zu nahe kommt und am Ende eine von ihnen wird, besteht der Film zudem auf die durchlässige Grenze zwischen geistiger Gesundheit und Krankheit. *Reise aus der Vergangenheit* verkehrt

diese Standardinszenierung, indem er seine Protagonistin, Bette Davis, aus der klaustrophobischen Enge ihres großbürgerlichen Bostoner Stadthauses, das »sich in sich selbst abgeschlossen« hat, in die offenen Räume einer Anstalt auf dem Land versetzt, wo sie zur Ruhe kommt und ihren Weg durchs Leben als unabhängige, selbständige Frau findet. Anders ausgedrückt ermöglicht es das Kino, die Welt des Wahnsinns als *gesellschaftliche* Welt zu sehen und nicht bloß als schwindelerregendes Milieu von Wahn und Pein, als Schauspiel monströs verzerrter Gesichter und Körper. Es zeichnet den Übergang über die Grenzen zwischen geistiger Gesundheit und Wahnsinn nach und dokumentiert (am großartigsten in *Schock-Korridor*, aber auch in *Einer flog über das Kuckucksnest*), wie die in einer Irrenanstalt verabreichte Behandlung den Wahnsinn ebenso wahrscheinlich hervorbringt wie sie ihn heilt.

Als Antwort auf die zweigleisige Frage, was der Film dem Wahnsinn bringt und der Wahnsinn dem Film, müssen wir also erstens festhalten, dass der Film uns den Wahnsinn in neuer Weise näherbringt, indem er uns in die Dunkelheit taucht, um den Wahnsinn ans Licht und zum Sprechen zu bringen; und zweitens, dass der Wahnsinn sich selbst dem Film ausliefert, sich dem Kino verpflichtet und sich dort als in seinem eigentlichen Zuhause, seinem endgültigen, virtuellen Asyl niederlässt.

Rauch gelangt in deine Augen

Ich möchte nun zu einigen Überlegungen zu einem Aspekt überleiten, der in der Betrachtung des Wahnsinns und insbesondere seiner Sichtbarkeit von geringerer Bedeutung zu sein scheint. Es handelt sich hierbei um die Frage des Rauchs und Rauchens. Zunächst war es, wie wir alle wissen, möglich, im Kino zu rauchen. Das Filmtheater war ein »mit Rauch gefüllter Raum«, und der Strahl des Filmprojektors über den Köpfen wurde durch die zum Projektorstrahl aufsteigenden Rauchwolken als Lichtkegel oder Lichtpyramide erkennbar. Ganz buchstäblich ließ Rauch also das Medium selbst sichtbar werden, insofern der normalerweise unsichtbare dunkle leere Raum zwischen dem Projektor und der Leinwand überdeutlich sichtbar wurde, wenn man auf und von den Bildern auf der Leinwand wegschaute. Rauchen erscheint demnach innerhalb der filmischen Illusion wie auch außerhalb im Vorführraum. Es ist nicht bloß ein Überbleibsel eines bestimmten Zeitalters in der Geschichte des Kinos (und der Gesellschaft im Allgemeinen), als Rauchen nahezu überall erlaubt war. Es ist ein Relikt jenes als Phantasmagorie bekannten theatralischen Mediums vor Erfindung des Films, das Rauch und Dampf in Ver-

bindung mit Projektionslampen einsetzte, um die Illusion von Geistern und Gespenstern zu erzeugen, die über dem Publikum in der Luft schweben.

Doch sind Rauch und Kino nicht nur über die Genealogie des Mediums miteinander verbunden, sondern auch über bestimmte Genres, die die Verdichtung der Atmosphäre betonen, um die Sicht trübe und undeutlich werden zu lassen. Das wahrscheinlich offensichtlichste Genre ist der Film noir. Gibt es einen Detektivfilm, in dem der Held und die Femme fatale *nicht* rauchen? Ist nicht jedes Beispiel dieses Genres durch eine Trübung im übertragenen Sinn gekennzeichnet, in der sich die Wahrheit niemals ganz zu erkennen gibt? Die Überschneidung des Noir-Genres mit Filmen über den Wahnsinn, die häufig eine psychoanalytische Detektivgeschichte und die Suche nach Hinweisen auf das ursprüngliche Trauma einschließen, habe ich bereits erwähnt. *Ich kämpfe um dich* ist wohl das Meisterwerk dieses Sub-Genres; eine von Ingrid Bergman gespielte Psychoanalytikerin versucht ihren amnestischen Liebhaber (dargestellt von Gregory Peck) zu heilen, indem sie mit ihm zu der traumatischen Szene zurückkehrt, die sein Gedächtnis ausgelöscht hat. Dabei heilt Bergman ihren Geliebten nicht nur von seinem Gedächtnisverlust, sondern macht Anhaltspunkte ausfindig, die ihn von der Mordanklage entlasten (die sei-

nen Schuldkomplex ausgelöst hat) und ihr ermöglichen, den wahren Mörder zu überführen. Überflüssig zu erwähnen, dass dieses Liebespaar im Verlauf des Films wie ein Schlot raucht.

Die vielleicht berühmteste Raucherszene im Kino ist jedoch das wiederkehrende Ritual in *Reise aus der Vergangenheit*, bei dem sich Paul Henreid zwei Zigaretten auf einmal anzündet und eine davon Bette Davis gibt. Man könnte diesen Augenblick endlos deuten. Mindestens handelt es sich um ein erotisch höchst aufgeladenes Ritual, das für die Unmittelbarkeit des Küssens steht, welches der Anstand natürlich verbietet, da er verheiratet ist und seiner Frau treu bleiben wird. Gleichzeitig setzt diese Geste ihre Passivität und seine sanfte, verhaltene Aggressivität in Szene. Er gibt ihr keine Zigarette und bietet ihr Feuer an. Er zündet sie für sie an und reicht ihr die bereits entzündete Zigarette, eine Geste, die in John Frankenheimers *The Manchurian Candidate* (*Botschafter der Angst*, 1962) zu mysteriöser Wirkung gesteigert wird, wenn Janet Leigh beobachtet, dass der emotional verzweifelte Frank Sinatra nicht imstande ist, sich eine Zigarette anzuzünden. Sie entzündet eine der ihren und reicht sie ihm herüber. Doch geht das zweifache Anzünden in *Reise aus der Vergangenheit* über die teilnahmevolle Fürsorge für die emotional Verzweifelte hinaus. Es wird zu einem heimlichen Ritual der Solidarität und der Gemeinschaft, welches das buchstäblich als

Austausch von Atem übersetzte geistige Band zwischen dem »Normalen« und dem »Wahnsinnigen« belegt.

Selbstverständlich ist Rauchen ein wesentlicher Ausdruck oraler Instinkte im Freud'schen Denksystem und das Kino des Wahnsinns voller Pfeife rauchender Ärzte. Freud selbst starb an Krebs, der durch Rauchen verursacht war, und von René Magritte wissen wir, dass eine Pfeife manchmal nicht nur eine Pfeife ist und eine Zigarre mehr als bloß etwas zu Rauchen.

In Filmen, deren Gegenstand der Wahnsinn ist, sorgen Zigaretten anscheinend für einen Augenblick des Ausgleichs und der Normalisierung über die Grenze zwischen geistiger Gesundheit und Krankheit hinweg. In *Schlange-grube* verbindet ein Feuerzeug mit Monogramm die zutiefst niedergeschlagene und halluzinierende Virginia Cunningham mit ihrem Ehemann, den sie in tiefster Amnesie vergessen hat. In den meisten klassischen Hollywood-Bearbeitungen von Wahnsinn bietet der Therapeut dem Patienten etwas zum Rauchen an, um ihn oder sie zu beruhigen. In *Einer flog über das Kuckucksnest* sind Zigaretten die grundlegende Währung des Austauschs und werden zum Katalysator der Gewalt, als Schwester Ratched McMurphy an ihrer Verbreitung hindern will. In *Shutter Island* zeigt die Eingangsszene den gewohnten Noir-Detektiv, Teddy Daniels (Leonardo DiCaprio), der vergeblich

nach seinen Zigaretten sucht, um seine durch Seekrankheit verursachte Übelkeit zu lindern, und von seinem Partner Chuck (Mark Ruffalo) etwas zum Rauchen angeboten bekommt, der, wie wir später erfahren, eigentlich sein Arzt ist. Als Chuck beginnt, Detektiv Daniels als »legendärer« Gestalt unter den Bundespolizisten zu schmeicheln, fragt Daniels ihn, was die Jungs im Büro geraucht hätten.

Zigaretten und Rauchen sind demnach mehr als symbolische und gattungsmäßige Kennzeichen filmischen Wahnsinns. Tatsächlich sind sie Teil der Wirklichkeit in der Welt geistiger Krankheit, vom süchtig machenden, selbstzerstörerischen Verhalten, das sie anzeigen, bis zu ihrer physischen und organischen Wirkung als Form der Selbstmedikation. In seinem Buch *Surviving Schizophrenia* merkt E. Fuller Torrey an, dass

zwischen 80 und 90 Prozent der Personen mit Schizophrenie Zigaretten rauchen. Das ist bedeutend höher als die Raucherquote von ungefähr 50 Prozent unter psychiatrischen Patienten mit anderen Diagnosen oder von 30 Prozent in der allgemeinen Bevölkerung. [...] Bei manchen Menschen verringert Nikotin Angst, schwächt die Wirkung von Beruhigungsmitteln und verbessert die Konzentration. [...] Die Theorie der Selbstmedikation erhielt Rückhalt durch eine Studie zu Personen mit Schizophrenie, die berichtete, dass Rauchen vorübergehend bestimmte Gehirnfunktionen verbesserte.⁵

5 | E. Fuller Torrey, *Surviving Schizophrenia*, New York: Harper Collins, 4. Aufl., 2001 [Orig. 1983], S. 277.

Rauchen scheint demnach das tatsächliche, imaginäre und symbolische Relais bereitzustellen, welches das Kino und allgemeiner die Medien mit der Aussicht verbindet, den Wahnsinn zu sehen. Wieso auch nicht, ist Rauchen doch die Praxis, die den Lebensatem, die unsichtbare Seele eines Menschen, in einer Weise sichtbar macht wie nichts anderes? Foucault mutmaßt, dass wir »eines Tages [...] nicht mehr wissen werden, was Wahnsinn war. Seine Form wird sich in sich selbst abgeschlossen haben, Spuren werden zurückgeblieben und nicht länger verständlich sein«. ⁶ Könnte es sein, dass das Kino mit all seinem Rauch und seinen Spiegeln den Übergang zu einer Zeit ermöglicht, in der der Wahnsinn als Erzfeind der Vernunft, Normalität und Aufklärung diese Rolle nicht länger spielen kann, sondern (wie bereits von Blake erkannt) als Erschaffung der Vernunft selbst entdeckt wird?

6 | Michel Foucault,
»Madness, the
Absence of Work«,
übers. v. Peter Stastny
und Deniz Sengel,
in: *Critical Inquiry*,
21, Nr. 2, 1995,
S. 290–291, hier
S. 290.

W. J. T. Mitchell (geb. 1942) ist Professor für Englisch und Kunstgeschichte an der University of Chicago.

100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken

Nº083: W. J. T. Mitchell

Seeing Madness: Insanity, Media, and Visual Culture /

Den Wahnsinn sehen: psychische Störung, Medien und visuelle Kultur

dOCUMENTA (13), 9/6/2012 – 16/9/2012

Artistic Director / Künstlerische Leiterin: Carolyn Christov-Bakargiev

Member of Core Agent Group, Head of Department /

Mitglied der Agenten-Kerngruppe, Leiterin der Abteilung: Chus Martínez

Head of Publications / Leiterin der Publikationsabteilung: Bettina Funcke

Managing Editor / Redaktion und Lektorat: Katrin Sauerländer

Editorial Assistant / Redaktionsassistentin: Cordelia Marten

English Copyediting / Englischs Lektorat: Melissa Larner

Proofreading / Korrektur: Stefanie Drobnik, Sam Frank

Translation / Übersetzung: Astrid Wege

Image Editing / Bildredaktion: Frauke Schnoor

Graphic Design and Typesetting / Grafische Gestaltung und Satz: Leftloft

Junior Graphic Designer: Daniela Weirich

Typeface / Schrift: Glypha, Plantin

Production / Verlagsherstellung: Maren Katrin Poppe

Reproductions / Reproduktionen: weyhing digital, Ostfildern

Paper / Papier: Pop'Set, 240 g/m², Munkun Print Cream 15, 90 g/m²

Manufacturing / Gesamtherstellung: Dr. Cantz'sche Druckerei, Ostfildern

© 2012 documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH, Kassel;

Hatje Cantz Verlag, Ostfildern; W. J. T. Mitchell

Illustrations / Abbildungen: p. / S. 1: View of / Ansicht des Monte Verità, ca. 1906

(detail / Detail), Fondo Harald Szeemann. Archivio Fondazione Monte Verità in

Archivio di Stato del Cantone Ticino; p. / S. 2: © 2012 Tate, London

documenta und Museum Fridericianum Veranstaltungs-GmbH

Friedrichsplatz 18, 34117 Kassel | Germany / Deutschland

Tel. +49 561 70727-0 | Fax +49 561 70727-39 | www.documenta.de

Chief Executive Officer / Geschäftsführer: Bernd Leifeld

Published by / Erschienen im Hatje Cantz Verlag

Zeppelinstrasse 32, 73760 Ostfildern | Germany / Deutschland

Tel. +49 711 4405-200 | Fax +49 711 4405-220 | www.hatjecantz.com

ISBN 978-3-7757-2932-1 (Print)

ISBN 978-3-7757-3112-6 (E-Book)

Printed in Germany

Gefördert durch die



funded by the German Federal
Cultural Foundation

W. J. T. Mitchell
*Seeing Madness:
Insanity, Media,
and Visual
Culture / Den
Wahnsinn sehen:
psychische
Störung, Medien
und visuelle
Kultur*