

Hans J. Wulff

Psychiatrie im Film

3. Die Kranken II: Psychopathien und Fetische

Die folgenden Überlegungen erschienen zuerst als Einleitung zu dem Buch *Konzeptionen der psychischen Krankheit im Film. Ein Beitrag zur "strukturalen Lerngeschichte"* (Münster: MAKs Publikationen 1985, 219 S. [= Studien zur Populärkultur. 2.]. Eine zweite, durchges. Aufl. erschien unter dem Titel *Psychiatrie im Film* (Münster: MakS Publikationen 1985, S. 51-76 [= Film- und Fernsehwissenschaftliche Arbeiten.]).

Dank gilt Wayne C. Douglas, der seinerzeit einer Teilübersetzung und Verwendung seines Artikels gestattete (Douglas 1981). Das Kapitel „Das Gesicht des Psychopathen“ folgt einer erweiterten Fassung, die als „Ikonografische Andeutungen. Mimik und Körpersprache des ‚Psychopathen‘“ in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm* (hrsg. v. Stefan Heiner u. Enzo Gruber. Frankfurt: Mabuse-Vlg. 2003, S. 71-78) erschien.

URL der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/1-4-3>.

Der Psychopath oder Von Massenmördern, Auftragskillern, Amokläufern und anderen
"Top of the World, Ma"
Die schrecklichen Mütter
Der nette Junge von nebenan
Reale Vorbilder für psychopathische Leinwandfiguren
Der nicht mehr integrierbare Kriegsheimkehrer
"Warte, warte nur ein Weilchen..."
Das Gesicht des Psychopathen
Die Mumie der Mutter oder Von Dingen und Fetischen

DER PSYCHOPATH

oder

VON MASSENMÖRDERN, AUFTRAGSKILLERN, AMOKLÄUFERN UND ANDEREN

An kaum einer anderen Stelle wird der Unterschied zwischen der wissenschaftlichen Beschreibung der psychischen Krankheiten und Störungen und den populären Konzeptionen des "Irrsinns" so sinnfällig und greifbar wie am Begriff bzw. am Label der Psychopathie. In einem Lehrbuch der Psychiatrie heißt es unter dem Eintrag "Abnorme Persönlichkeiten (Psychopathie)": "Wenn bestimmte charakterologische Merkmale dominieren und dadurch erhebliche Störungen im Erleben oder in den Umweltbeziehungen eintreten, so spricht man von abnormer (oder gleichbedeutend: psychopathischer) Persönlichkeit. (...) Mit der Feststellung 'abnorme Persönlichkeit' oder 'Psychopathie' verbindet die Gesellschaft eine Abwertung. Psychopathen werden immer wieder als die 'Minderwertigen', als die Störenfriede, als Soziopathen, Anethopathen gekennzeichnet; man sprach auch von social parasitism und moral defective. Manche Beschreibungen abnormer Persönlichkeitsstrukturen lesen sich wie eine Aufzählung menschlicher Fehler. 'Psychopath' ist in der Umgangssprache beinahe ein Schimpfwort geworden. Dagegen hat die

Psychiatrie immer einen wertfreien Psychopathiebegriff vertreten, ohne diesen aber durchsetzen zu können. (...) Das Wesen des Psychopathischen läßt sich nur umschreiben. Dem Normalen gegenüber kann keine scharfe Grenze gezogen werden. Von Krankheit im medizinischen Sinne ist Psychopathie im übrigen streng zu unterscheiden (Schulte/Toelle 1975: 86).

Was nimmt es wunder, daß der Begriff "Psychopath" oder die Charakterisierung "psychopathisch" in keinem Klinikbericht auftaucht, sondern ganz der Alltagssprache angehört. Im Begriff und in der alltagssprachlichen Verwendung von "Psychopathie" spiegeln sich weniger medizinische Konzeptionen, als vielmehr das vielfältige Gesamt an Urteilen, Ängsten und Abwehrreaktionen, die auf die psychische Krankheit gerichtet sind. Der hier behaupteten Differenz zwischen Medizin und Alltagswissen korrespondieren die zahlreichen Untersuchungen, die den abwertenden und etikettierenden Vorurteilen gewidmet waren, mit denen die Psychiatrie und insbesondere die psychisch Kranken belegt sind. Sie haben immer wieder herausgestellt, daß dem ganzen Feld eine latente Gefährlichkeit zugeordnet wird: "Der Geisteskranke wird in den vorliegenden Untersuchungen als unberechenbar, impulsiv, unkontrolliert, gewalttätig, gefährlich, extrem irrational, unverantwortlich, relativ wertlos, schmutzig, gefühllos, unehrlich etc. beschrieben (Stumme 1975: 21). An anderer Stelle heißt es: "Die Antworten aller Gruppen bestätigen übereinstimmend das erwartete negativ halo oder Stigma in Verbindung mit dem Merkmal Geisteskrankheit. Das heißt, die üblichen Stereotype gefährlich, unberechenbar, hoffnungslos, inkohärent sind sichtbar. Circa 10 bis 15 % der Geisteskranken gelten bei den Befragten der vorliegenden Studie als

gewalttätig (Swingle 1965: 462-463; zit. nach Stumme 1975: 21). Die Handlungen des Geisteskranken gelten als irrational und unmotiviert. Insbesondere, wenn das Merkmal "Gewalttätigkeit" realisiert ist, wird auch das Merkmal "Gefährlichkeit" evoziert. Umgangssprachlich wird dieses Bild des psychisch Kranken manchmal - abweichend von der eigentlichen Wortbedeutung - unter "Psychopath" zusammengefaßt. Der Psychopath ist die Verkörperung aller der Bündel negativer Eigenschaften, die sich im Feld der stereotypen Urteile über die Geisteskrankheiten finden [17].

„Top of the world, Ma“

Psychopathen im Film - das sind fast immer Mörder, die ohne innere Beteiligung morden, oder es sind Mörder, die aus Lust am Töten andere umbringen. Im Gangsterfilm haben sie ihre eigene Tradition. Damit stehen sie in einem Feld von Filmgenres, die immer realistisch gewesen sind. Alle Genres, die mit der Kriminalität befaßt sind (der Detektivfilm, der Polizeifilm und insbesondere der Gangsterfilm), sind für zeitgenössische Ereignisse hochsensibel. Oft wurden Filme aus diesem Bereich als "taken from the headlines" bezeichnet, sie folgen der Tagesaktualität sofort nach. Ihr Stoff ist das, was allgemeine öffentliche Aufmerksamkeit genießt. Sie sind ein Barometer für öffentliches Bewußtsein. Ihre Veränderungen sind Indikatoren für Veränderungen dessen, was im Bewußtsein der Bevölkerung eine Rolle spielt. Darum ist es nicht verwunderlich, daß sie mit großer Eilfertigkeit ungewöhnliche neue Methoden der kriminologischen Untersuchung ebenso in ihre Geschichten aufnehmen wie notorisch bekannte Kriminelle - sofern nur ausreichendes öffentliches Interesse besteht.

Die Konventionen und die Ikonographie des klassischen Gangsterfilms sind den Taten oder Untaten der Großgangster AL Capone, John Dillinger etc. stark verpflichtet, und in der Tat beginnt die Geschichte dieses Genres in der Prohibitionszeit. Der Gangster jener Filme war, trotz seiner gewalttätigen kriminellen Veranlagung, ein Held des Publikums der wirtschaftlichen Depression. Robert Warshow folgend, ist der Gangster ein tragischer Held, der das verkörpert oder imaginiert, was der Zuschauer gern sein möchte; zugleich ist er das, wovor der Zuschauer Angst hat. Die Wirklichkeit, in der die Taten des Gangsters angesiedelt sind, ist die Stadt. Nicht die

wirkliche Stadt, sondern die gefährliche und triste Stadt der Imagination, die Stadt als Schauplatz versteckten Bürgerkriegs, der "Asphalt-Dschungel". Für Warshow verkörpert der Gangster das amerikanische Ideal des Erfolgs, in seiner allgemeinsten Form gefaßt: als die unumgrenzte Möglichkeit der Aggression. Dennoch bleiben die Grenzen gewahrt: Die Vollendung der Karriere des Gangsters ist nicht materieller Gewinn, sondern sein Tod; sein Tod qualifiziert seine Erfolgsgeschichte als etwas, das - bei aller Attraktivität - eben doch nicht sein darf. Die Strafe für die Überschreitung der Konvention ist so notwendig, wie das Gefühl, Gewalt über andere auszuüben, verführerisch erscheint.

Nach der Aufhebung der Prohibition entwickelte sich dieser realistische Gangster-Held weiter. Insbesondere nach dem Zweiten Weltkrieg, aber auch schon vorher, trat eine neue Art des Kriminellen auf, für den der Lustgewinn beim Begehen krimineller Handlungen wichtiger war als der dadurch gewonnene materielle Vorteil. Lewis Yablonski folgend, zeigt dieser neue Typus des psychopathischen Kriminellen die folgenden Züge:

- 1) eng begrenztes soziales Bewußtsein, niedrige soziale Verantwortungsfähigkeit;
- 2) die instrumentelle Benutzung anderer zum eigenen Vorteil;
- 3) die Unfähigkeit, sofort zu erlangenden Lustgewinn zukünftigen Zielen unterzuordnen;
- 4) die Gewohnheit des pathologischen Lügens, um persönlichen Vorteil zu erlangen; hohe Eloquenz;
- 5) gewalttätige Ausbrüche von Wut, wenn gegenwärtige Handlungsziele nicht erreicht werden oder nicht erreicht werden können (nach Douglass 1971: 30-31).

Es stellen sich natürlich einige Fragen. Zunächst ist es nötig, das Feld genauer zu erkunden, die Geschichten, in denen diese neuen Kriminellen auftreten, gegeneinander zu halten und verschiedene Ausformungen ihrer Kriminalität zu beschreiben. [18] Vor allem aber steht die Frage zur Debatte, welche Prozesse beim Zuschauer dazu führen, daß er diese Figuren als potentiell "sympathisch" auffaßt. Was macht sie für das Publikum so faszinierend? Welche Eigenschaften besitzt der Psychopath im Film, die es dem Zuschauer einerseits ermöglichen, sich mit ihm zu identifizieren, die es ihm andererseits aber auch gestatten, sich von ihm abzugrenzen?

Bevor im Genre des Kriminalfilms (bzw. des modernen Gangsterfilms) der kriminelle Psychopath auftrat, gab es einige Vorläufer, in denen verschiedene Genres gemischt waren. Bereits 1937 hatte Robert Montgomery in NIGHT MUST FALL (USA 1937, Richard Thorpe) einen wahnsinnigen Mörder gespielt. Karel Reisz inszenierte 1964 den Stoff mit Albert Finney neu; aus dem melodramatischen Thriller wurde eine klinische Studie über den psychopathischen Protagonisten; vor allem bedeutungsschwere Bilder symbolisierten seine inneren Zustände. Zu den Vorläufern gehört auch THIS GUN FOR HIRE (USA 1942, Frank Tuttle). Alan Ladd spielt darin einen bezahlten Mörder; schon hier wird der Auftragsmörder geschickt mit psychopathologischen Verhaltensweisen ausgestattet. Daneben finden sich auch außerhalb der Kriminalfilm-Genres psychopathische Kriminelle. Das berühmteste frühe Beispiel ist ARSENIC AND OLD LAGE (USA 1944, Frank Capra). Im Stil der Groteske wird nicht nur das Bild zweier skurriler alter Damen (Josephine Hull und Jean Adair) gezeichnet, die alleinstehende Herren mit Holunderbeerwein vergiften und anschließend von ihrem geistesgestörten Neffen Teddy (John Alexander) im Keller vergraben lassen (Teddy hält sich für Roosevelt, im Keller baut er den Panamakanal, die Toten hält er für Malariaopfer), sondern es gibt auch eine säkularisierte Version des Frankenstein-Motivs: Ein weiterer Neffe tritt auf, es ist Jonathan (Raymond Massey), ein Mörder, der sich bei seinen Tanten verstecken will. Er ähnelt auf erstaunliche Weise Franksteins synthetischem Menschen, ist allerdings wesentlich böser. Insbesondere richten sich sein Haß und seine Rachsucht auf den dritten Neffen, Mortimer (Cary Grant), der in der Kindheit der beiden immer bevorzugt worden sei. Offenbar ist diese Psychopathie familienbedingt; schon der Vater, heißt es, sei im Irrenhaus gestorben.

Im reinen Gangsterfilm traten kriminelle Psychopathen fast nur in Nebenrollen auf, als gemietete Killer, als Vollstrecker, als Mörder der einen oder der anderen Art. Selten standen sie im Zentrum der Handlung oder waren gar Bandenchefs. Tatsächlich stand ihre Impulsivität dem im Wege, und oft bereiteten sie mit ihren spontanen und vielfach kopf- und planlosen Handlungen den Untergang von Gangsterbanden vor. Vielleicht der berühmteste dieser Psychopathen (und bis in die sechziger Jahre hinein ein Muster, an dem sich die Darstellung vieler seiner Nachfolger orientierte) ist Richard Widmark als Tommy Udo in KISS OF DEATH (USA 1947, Hen-

ry Hathaway). Udos unehrlich-aufdringliches Lächeln, die gebleckten Zähne, insbesondere aber das hohe Kichern - ein irres, lähmendes und verhalten kreischendes Lachen -, das er ausstößt, als er eine alte Frau im Rollstuhl die Treppe hinunterstürzt, beeindruckten das Nachkriegspublikum so sehr, daß Widmark über Nacht zum Star wurde. Allerdings war er, dem Gesetz des Markenzeichens folgend, in der ersten Zeit auf die Rolle des wahnsinnigen Mörders mit dem kalten Herzen festgelegt. Bereits im folgenden Jahr spielte er in THE STREET WITH NO NAME (USA 1948, William Keighley) wiederum einen psychopathischen Mörder. Ein Indiz für die noch immer anhaltende Wirkung von KISS OF DEATH ist wohl FADE TO BLACK (USA 1980, Vernon Zimmerman) - eine Art Collage aus Rudimenten einer Filmgeschichte des Psychopathen. Eric Binford (Dennis Christopher), der kontaktscheu in Los Angeles lebt, ist Kinonarr. Als ihn verschiedene Mißerfolge treffen, beginnt er, sich mit Figuren der Filmgeschichte zu identifizieren, und in der Gestalt der Vorbilder aus seinen Lieblingsfilmen rechnet er mit seinen realen Bezugspersonen ab. Seine vorgebliche Tante Stella (Eve Brent Ashe), die tatsächlich seine Mutter ist, stürzt er mit ihrem Rollstuhl die Treppe hinunter - wie Richard Widmark es in KISS OF DEATH tut. Noch wichtiger als dieses Zitat sind zahlreiche Anspielungen auf WHITE HEAT (USA 1949, Raoul Walsh) mit James Cagney in der Rolle des krankhaft mütterfixierten Cody Jarrett. WHITE HEAT ist der erste Film, in dem der Protagonist ganz offenkundig das war, was viele vor ihm nur in Andeutungen zu sein verriet: ein Psychopath.

WHITE HEAT stellt eine Mischung dar aus dem, was für den klassischen Gangsterfilm galt, und dem, was für den neuen Typus des Verbrechers an Erzähl- und Darstellungstechniken erst entwickelt werden mußte. Hauptdarsteller James Cagney bildet in gewissem Sinn eine Brücke zu den "alten Gangstern", von denen er einige im klassischen Gangsterfilm gespielt hatte. Schon dort - beispielsweise in PUBLIC ENEMY (USA 1931, William A. Wellman), wo er seiner Geliebten (Mae Clarke) eine Pampelmuse ins Gesicht drückt - verkörperte Cagney brutale, boshafte und misogynen Typen, mittelbare Vorbilder für die psychopathischen Mörder der vierziger Jahre.

Es steht außer Frage, daß WHITE HEAT uns Cody Jarrett als einen Verrückten vorstellen will. Das Thema wird gleich zu Anfang der Geschichte angeschnitten, als ein Bandenmitglied nach einem bluti-

gen Raubüberfall meint, es sei für die Sicherheit der Gang nicht sehr gut, wenn ein Verrückter die Befehle gebe. Der Film bietet einige Erklärungen für die Ursachen von Jarretts Krankhaftigkeit: Sie könnte - als Epilepsie - vererbt sein; Cody selbst erwähnt, daß sein Vater "strampelnd und kreischend" im Irrenhaus gestorben sei. Sie könnte physiologische Ursachen haben; Jarretts Anfälle sind von Kopfschmerzen begleitet, die man aber besänftigen kann, wenn man seinen Nacken massiert. Die verbreitetste Erklärung aber, die auch historisch am weitesten greift, faßt Cody als das Opfer eines Ödipuskomplexes auf; Indizien dafür finden sich in seiner engen Beziehung zu seiner Mutter (Margaret Wycherly). Sie ist die einzige Person, der er trauen kann und die loyal zu ihm steht. Alle anderen gefährden ihn: Die Mitglieder seiner Bande bringen ihn in Lebensgefahr, als sie seinen Anordnungen nicht genau folgen. Seine Frau Verna (Virginia Mayo) und sein Rivale Big Ed (Steve Cochran) arbeiten darauf hin, ihn als Bandenchef zu entthronen, ihn vielleicht umzubringen.

Codys psychopathische Handlungen sind noch sehr eng mit der Geschichte verbunden, sie haben alle einen rationalen Kern. Er tötet nur solche Personen, die ihn unmittelbar bedrohen, oder er verübt Rache für vergangenen Betrug. Daran ist nichts Psychopathisches - mit Ausnahme des Ausdrucks der Fröhlichkeit und des Vergnügens auf seinem Gesicht, wenn er die alte Schuld begleicht. Der Film scheint Codys Wahrnehmungs- und Interpretationsperspektive zu übernehmen, ganz in der Manier des klassischen Gangsterfilms. Von allen Seiten bedroht, ist er gehetztes Wild, fast schon Opfer der Geschichte. Und als Opfer ist er ein Sympathieträger des Publikums. Seine Taten sind dann nicht entschuldigt, aber einsehbar und rationalisierbar.

Das Wort "psychopathisch" wird in WHITE HEAT zur Charakterisierung von Codys Mutter benutzt. Sie habe eine "psychopathische Neigung" zu ihrem Sohn, so meint Detektiv Fallon (Edmond O'Brien), der Codys Fährte folgt. Die Mutter war es, die Cody einhämmerte, daß er ganz nach oben kommen müsse; und wenn er einen seiner epileptischen Anfälle bekam, feuerte sie ihn an: "Geh raus, zeig ihnen, wer Cody Jarrett ist!" Sie ist der Motor hinter allen Verbrechen Codys. Als sie stirbt, bekommt er einen Tobsuchtsanfall. Letztlich verschuldet sie sogar den Tod ihres Sohnes, weil der Ausschließlichkeitsanspruch, den sie ihm auferlegt hat, nicht zu ertragen ist.

Der Detektiv, der Cody stellen soll, ist mehr ein Psychoanalytiker als ein Polizist. Der Plan, mittels dessen Cody überführt und zur Strecke gebracht werden soll, sieht vor, daß Fallon in Codys Gang eingeschleust wird und die Stelle von Codys Mutter einnehmen soll. Bemerkenswerterweise ist Fallon so erfolgreich im Vollzug seiner Aufgabe, daß Cody vor Probleme gestellt ist; er will schließlich seine Zuneigung zur Mutter und zu Fallon zerteilen. Fallon begeht auf eine sehr intime Weise Verrat an Cody, so daß er im Endeffekt "verbrecherischer" erscheint als sein Opfer. Das Recht ist zwar durchgesetzt, aber es besitzt keine Würde, da es keine Achtung vor denen hat, die zur Rechenschaft gezogen worden sind.

Auch dies gehört zu dem Raster von Merkmalen, die Sympathie erregen können: Wenn das Recht die Persönlichkeit des Gerichteten brechen muß, um ans Ziel zu gelangen, ist es "schmutziges" Recht. Für die ambivalente Rolle der Polizei finden sich noch weitere Indizien. Norman Mailer hatte in seinem Aufsatz "The White Negro" den "philosophischen Psychopathen" als eine Antwort auf eine Zivilisation vorgestellt, die das Individuum einer ständigen Kontrolle und Knechtung unterwirft. Die Technik ist das wichtigste Instrument der Gesellschaft, mit dem persönliche Identität zerstört und Individualität kolonialisiert wird. Die Polizei, die Cody verfolgt, ist im Besitz fortschrittlichster Technologien der Verbrechensbekämpfung. Chemische Tests kommen genauso zur Anwendung wie neueste Verfahren der Identifizierung von Fingerabdrücken.

Die zunehmende "Industrialisierung" der Methoden, mit denen die Polizei gegen Verbrecher vorgeht, hat in den Geschichten, in denen dies eine Rolle spielt, große Konsequenzen für den Modus der Auseinandersetzung: Während beim Kampf aus nächster Nähe mit den gleichen Mitteln ein Grundbestand an Fairneß gewährleistet blieb, ermöglichen die neuen Methoden und Mittel eine größere Distanz zwischen den Kontrahenten, unmittelbarer vis-à-vis-Kontakt oder körperliche Berührungen kommen nicht mehr zustande: Die Möglichkeit, jemanden aus größter Distanz und Fremdheit zu bekämpfen, führt zum Zusammenbruch jeder Hemmschwelle - auch für die Polizisten. Die Polizei folgt Cody zu seinem letzten Überfall, indem sie einem kleinen Sender folgt, den Fallon in Codys Lastwagen untergebracht hat. Zum Schluß, als Cody in einem Öllager in der Falle sitzt, schießt Fallon ihn mit einem weittragenden Gewehr

mit Zielfernrohr nieder, mit einer Waffe, der Cody nichts entgegenzusetzen hat. Das Ende des Films ist nicht nur die Zerstörung Codys durch seine eigene Hand, sondern auch eine apokalyptische Wendung gegen den zivilisatorischen Hintergrund: Cody feuert in einen Öltank, der sofort in Flammen aufgeht. Die Bilder suggerieren Codys Vollendung: Die ganze Welt steht in Flammen. Seine letzten Worte (dreißig Jahre später von Eric Binford am Ende von FADE TO BLACK in gleichem verzweifelten Triumph ausgestoßen): "Made it, Ma! Top of the world!"

Die schrecklichen Mütter

Das Verhältnis des Sohnes zur Mutter, das in WHITE HEAT so zentral gewesen ist, taucht in zahlreichen Filmen, in denen Psychopathen eine Rolle spielen, als Problem auf. Nicht nur die Söhne werden durch die Bindung an die Mutter krank, auch die Mütter selbst leiden an psychischen Störungen. Beispiele sind THE PSYCHOPATH (Großbritannien 1966, Freddie Francis) oder, einige Jahre früher, STRANGERS ON A TRAIN (USA 1951) von Alfred Hitchcock, dem wohl größten Experten auf diesem Gebiet. Im übrigen taucht dieses Motiv nicht ausschließlich im Kriminalfilm oder Thriller auf, sondern auch in anderen Gattungen, beispielsweise im Melodram (SUDDENLY LAST SUMMER, USA 1959, Joseph L. Mankiewicz). Der Film NO WAY TO TREAT A LADY (USA 1968, Jack Smight) erzählt die Geschichte eines Sohnes, der unter dem Gewicht des mütterlichen Vorbilds zum Mörder wird: Die Mutter war eine große Schauspielerin, Christopher Gill (Rod Steiger) hat in diesem Beruf versagt. Nach dem Tode der Mutter aber beginnt er, in verschiedenen Verkleidungen ältere Frauen aufzusuchen, die er tötet und in Unterwäsche, mit gespreizten Beinen auf der Toilette drapiert, für die Polizei zurückläßt. Die Aufklärung seiner Verbrechen ist für die Polizei fast unmöglich; alle äußeren Motive fehlen. Erst als der Psychopath eine fast intime Beziehung zu dem Polizisten Morris Brummel (George Segal) eingeht und diesen immer stärker in seine Sphäre einbezieht, ist es möglich, Ansätze der Lösung zu finden.

Die Mutter bildete auch in Robert Siodmaks THE SPIRAL STAIRCASE (USA 1945) den Dreh- und Angelpunkt der Geschichte. Die alte Mrs. Warren (Ethel Barrymore) hat einen leiblichen Sohn, Steve

(Gordon Oliver), und einen Stiefsohn, Professor Warren (George Brent). Sie verdächtigt Steve, der geheimnisvolle Mörder zu sein, der nacheinander ein Mädchen mit einer Narbe im Gesicht, eine Schwachsinnige und eine Hinkende umgebracht hat. Die stumme Helen (Dorothy McGuire), die die Sprache aufgegeben hat, als ihre Eltern verbrannten, ist möglicherweise das nächste Opfer. Wie sich dann aber herausstellt, ist der Professor der wahre Mörder: Er verwirklicht die Vorstellung des Vaters, daß nur das Starke und das Gesunde überleben könne und solle ("Vater wäre stolz, wenn er mich jetzt sehen würde"), indem er kranke und behinderte Frauen tötet. Die Physiognomie eines Mörders, der unter dem erdrückenden Einfluß des toten Vaters einem Schönheits- und Reinheitsideal nachfolgt, das jede Häßlichkeit und Gebrechlichkeit vernichten muß, wird verknüpft mit Sexualmotiven - es sind ausnahmslos Frauen, auf die sich die "reinigende" Wut des Mörders richtet. Als Mrs. Warren ihn am Schluß erschießt, um Helen zu retten, findet diese ihre Sprache wieder. Am Rande sei die Symbolik des Titels und vieler Bilder vermerkt: Die Treppe ist eine Metapher für das "verdrehte" Seelenleben der Protagonisten und ihrer Ausweglosigkeit, aber auch ein Bild des "Abstiegs in das Unbewußte".

Der nette Junge von nebenan

Edward Dmytryk's THE SNIPER (USA 1952) ist schon eine moderne Version des kriminellen Psychopathen, die sich von den klassischen Vorbildern des Gangsterfilms weitgehend gelöst hat. Im Mittelpunkt ein Mörder, Eddie Miller (Arthur Franz), den materieller Gewinn nicht interessiert - er tötet Frauen nach dem Zufallsprinzip. Dieser Typ kann nicht mehr identifiziert werden anhand ausgefallener Kleidung, teurer Autos, schöner Frauen und Maschinenpistolen. Er bietet ein neues, letztlich bedrohlicheres Erscheinungsbild: ein Irgendjemand, ganz normal, unauffällig, der Junge von nebenan eben. Wie Hecken-schütze Eddie Miller in THE SNIPER ist dieser neue Kriminelle unzweideutig-unverdächtig, er hat das Gesicht eines unschuldigen Kindes, was zugleich ein Anzeichen seiner Infantilität ist. Während all dies ein Fortschritt zu sein scheint hin zu einer angemesseneren Darstellung des Psychopathen, weist THE SNIPER jedoch eine Menge von rückschrittlichen Aspekten auf. Insbesondere die trivialisierende freudianische Analyse der Hauptfigur muß hier genannt werden; wiederum wird im Film behauptet, die Mut-

ter trage die Schuld daran, daß der Killer alle diese Frauen umbringe; sie habe ihm in der Kindheit zu wenig Zuwendung gespendet. Letzten Endes ist der Regisseur nicht so sehr daran interessiert, die Lebenssituation des Heckenschützen zu untersuchen, als vielmehr daran, durch ihn und ihn als Mittel benutzend die Gleichgültigkeit der Gesellschaft zu zeigen und zu beklagen. So sind die Angestellten eines Krankenhauses mehr an der Bearbeitung von Routinefällen interessiert als daran, dem Hilfe suchenden Kranken zu helfen.

Ist in THE SNIPER der Psychopath einerseits eine gefährliche, andererseits eine Mitleid heischende Figur, bildet sich ungefähr zur gleichen Zeit das Motiv des gefährlichen Psychopathen heraus, welches bis in die heutige Zeit hinein immer wieder variiert worden ist. Die Vorstellung, daß von psychisch Gestörten eine unberechenbare Gefahr für den unbescholtenen Ehrenmann ausgehe, erhält sich auch noch in solchen Filmen, die scheinbar das Recht auch des Ab-Normalen auf Gleichbehandlung vor dem Gesetz vertreten. In PENDULUM (USA 1968, George Schaefer) wird ein Geisteskranker gegen den Willen eines Polizeioffiziers vom Gericht freigesprochen, nachdem er zwei Jahre im Gefängnis gesessen hat. Der Freispruch erfolgt auf Grund eines Formfehlers des Verfahrens (!). Als Adele (Jean Seberg), die Frau des Polizeioffiziers, mit einem fremden Mann im Bett erschossen wird, gerät Captain Frank Matthews (George Peppard) selbst in Verdacht. Er kann nur dadurch, daß er selbst die Initiative ergreift, den wahren Täter finden: Sanderson (Robert F. Lyons), der Geisteskranke, hat in einem Racheakt die Tat verübt.

An diesem Film fällt auf, daß zwar oberflächlich das Recht auf faire Gleichbehandlung aller und somit auch der Psychopathen vor dem Gesetz vertreten wird, unterschwellig aber das stereotype Handlungsmotiv des unkalkulierbaren Risikos "geisteskrank" weiterwirkt. Zwar wird eine pauschale Begründung für die Krankheit angedeutet (die Mutter des Täters ist Alkoholikerin, und ihr Sohn weist ihr an einer Stelle expressis verbis die Schuld an seiner Krankheit zu), doch erschöpft sich die Analyse in dem kategorischen Verweis auf die Mutterbindung. Dies ist auch nicht das Thema der Geschichte, die vielmehr davon lebt, daß mit der Tatsache, daß einer der Protagonisten "irre" ist, ein Faktor wirksam wird, von dem jederzeit Überraschungen und Irritationen ausgelöst werden können. Erzählt wird aus der Perspektive des unschuldig beschuldigten Polizisten, was ei-

nige Konsequenzen hat: Zum einen muß die Tatsache, daß der Psychopath wegen eines Formfehlers in die Freiheit entlassen werden muß, einige Fragen hinsichtlich der Praxis der Rechtsinstitutionen aufwerfen, der Gleichbehandlungsgrundsatz gerät in Zweifel; zum anderen kann der Komplex von Umständen, der zur Freilassung des Psychopathen führt, nicht nur als Anzeichen der Cleverneß des Psychopathen (dies gehört ja zum festen Bestand des Bildes über ihn) aufgefaßt werden, sondern auch als ein Hinweis auf die unschuldig-blinde Verantwortungslosigkeit der Gerichte, die einen theoretischen Rechtsgrundsatz in Praxis umsetzen und dabei die Sicherheit der "normalen Bürger" aufs Spiel setzen. In deren Welt bricht der Psychopath als eine nicht voraussehbare oder kontrollierbare Kraft ein, als eine zwar namenlose, aber wirkliche Gefahr. Dafür ist von Wichtigkeit, daß die Krankheit nicht in Symptome oder biographische Zusammenhänge aufgelöst wird, sondern vielmehr als globales Konzept "Gefährlichkeit" benutzt werden kann.

In den dem Gangsterfilm verwandten Genres wird ein anderes Motiv ausgearbeitet: das der schweren Nachweisbarkeit der Verbrechen von Psychopathen. Es fehlen die Tatmotive, für normale und unbeteiligte Beurteiler ist die Tat unverstehbar und uneinsehbar. Unter der Hand wird dem Psychopathen großes Geschick im Tarnen, im Verbergen seiner Taten und in der Irreführung der Polizei unterstellt. Selten geht aber ein Film so weit wie THE BOSTON STRANGLER (USA 1968, Richard Fleischer), der von einem schizophrenen Frauenmörder handelt. Im Alltagsleben ist der Würger der biedere Bürger Albert DeSalvo (Tony Curtis). Die Polizei kommt ihm durch Zufall auf die Spur, einige - allerdings unwesentliche und nicht schwerwiegende - Indizien sprechen gegen ihn. Staatsanwalt Bottomly (Henry Fonda), der den Fall bearbeitet, weiß nun aber, daß ein Schizophrener sich oft nur ungenau an das erinnern kann, was er in psychotischem Zustand getan hat. Um den Würger doch noch zu überführen - denn selbst wenn er wollte, kann er kein Geständnis ablegen -, dient Mary (Leora Dana), die Frau von Bottomly, als Lockvogel. Tatsächlich fällt DeSalvo über sie her.

Diese Geschichte ist aus zwei Gründen interessant. Zum einen ist auch die Polizei in zwischen so weit, daß sie sich auf die Psychologie der Psychopathen einstellt. Das führt dazu, daß auch der Polizist potentiell gefährdet ist wie der Psychiater, der versucht, teilnehmend in die Krankheit "einzusteigen"; letzt-

lich ist in THE BOSTON STRANGLER der Staatsanwalt selbst zu psychopathischem Tun fähig (hier deutlich: indem er seine Frau gefährdet). Die Grenze, die zwischen verantwortbarem und unverantwortbarem Tun liegt, verwischt unter dem Druck psychopathischer Verhaltensweisen zusehends. Weil Psychopathie unter anderem die Überschreitung dieser Grenze ist, geraten letztlich auch die Polizisten in den Sog der Krankheit. Zum anderen verschärft sich die Gefahr, die vom kriminellen Psychopathen ausgeht, nur noch mehr: Nicht einmal der Täter selbst kann Rechenschaft ablegen über das, was er tut. Er folgt einer Macht, die niemand mehr nachvollziehen kann und auf die niemand mehr Einfluß hat. Das Triebleben verselbstständigt sich. Einige Jahre später wird dies einer der Ansatzpunkte sein, von dem aus der Psychopath neu gedeutet wird.

Einer Standardversion des psychopathischen Mörders, wie er zu Beginn der sechziger Jahre allenthalben auftrat, kommt THE COUCH (USA 1962, Owen Crump) näher, wo das Bild eines völlig bewußten und zudem noch intelligenten Mörders gezeichnet wird. Der psychopathische Protagonist verfolgt einen raffinierten Plan, mittels dessen er seinen Ersatz-Vater, einen Psychiater, umbringen will: Charles Campbell (Grant Williams) ist auf Bewährung aus dem Gefängnis entlassen worden. Er mußte sich allerdings dazu verpflichten, sich in psychiatrische Behandlung zu begeben. Sein Arzt Dr. Janz (Onslow Stevens) repräsentiert nun aber die väterliche Autorität, gegen die er schon einmal aufbegehrt hatte. Sein Plan: Er kündigt bei der Polizei anonym einige Morde an, die mit ihm und dem Psychiater nichts zu tun haben. Alle Indizien weisen darauf hin, daß ein wahnsinniger Massenmörder sein Unwesen treibt. Wie zufällig soll Dr. Janz das dritte Opfer des unbekanntenen Täters sein. Die Tat mißlingt, im letzten Augenblick versagt Campbells Selbstkontrolle. Die Polizei kann ihn im Krankenhaus, wo er den schwerverletzten Arzt endgültig umbringen will, stellen. Das Motiv des Mörders stammt aus der vulgarisierten Freudianischen Psychologie (Vatermord), dem Psychopathen wird große Raffinesse zugeschrieben; letztlich mangelt es ihm aber an Abgebrühtheit, der Haß dominiert sein Handeln, so macht er Fehler. Das sind grob die Züge und Eigenschaften, die in diesem Film - der als Prototyp für eine ganze Serie von Filmen stehen kann - dem Psychopathen zugesprochen werden.

Als Beispiel für abgesunkene, populär und einfach gewordene psychologische Theorie kann auch ON HER BED OF ROSES (USA 1966, Albert Zugsmith) gelten, eine trivialisierende Verfilmung von Richard von Krafft-Ebings "Psychopathia sexualis: Eine klinisch-forensische Studie" aus dem Jahre 1886: Stephen Long (Ronald Warren), der seine Mutter tötet, dann wahllos einige Passanten erschießt und schließlich Selbstmord begeht, tut dies aufgrund seiner Impotenz. Durch verbrecherische Handlungen schafft er sich Ersatzbefriedigungen.

Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre ist eine Situation erreicht, die verschiedene Möglichkeiten öffnet: Zum einen ist die Bekanntheit psychologischer, insbesondere psychoanalytischer Theorien sehr groß, so daß jederzeit ein gewisses Publikumswissen vorausgesetzt werden kann (die obigen Beispiele belegen dies); auf der anderen Seite ist das Publikum nun so an die kriminellen Psychopathen gewöhnt, daß diese nicht mehr in Freudianischer Manier analysiert zu werden brauchen. Zwei Filme, die erfrischend wenig mit der primitiven Psychoanalyse früherer Filme zu tun haben, stammen von Don Siegel: BABY FACE NELSON (USA 1957) und THE LINE UP (USA 1958). BABY FACE NELSON gehört zu den Filmbiographien großer Krimineller aus den späten fünfziger Jahren, in denen der klassische Gangsterheld als psychopathischer Mörder neu interpretiert wird. Baby Face Nelson (Mickey Rooney) ist ein Mörder, der seine Antriebskräfte nur schwer unter Kontrolle halten kann. Dem Rat des Gangsters John Dillinger (Leo Gordon), kühlen Kopf zu bewahren, kann er allzu oft nicht folgen.

Seine Impulsivität läßt einen Banküberfall mißlingen und ruiniert letztlich die Gang.

Das Motiv der Mutterbindung, das früher ja für den Psychopathen fast definitorisch gewesen ist, ist noch nicht ganz aufgegeben. Nelsons Freundin (Carolyn Jones) ist eine abgemilderte Version der Mutter; ihre Rolle als Mutter wird etabliert, indem sie ihm ihren Namen gibt. Sie ist es schließlich auch, die ihn umbringt, nachdem er gestanden hat, daß er zwei kleine Jungen ermordet habe; auch in WHITE HEAT war der Mutterersatz Fallon ja zum Vollstrecker am "Kinde" geworden. Ein weiteres klassisches Merkmal, das Nelson realisiert, ist seine Infantilität. Der Spitzname "Baby Face", den Dillinger ihm gegeben hat, spielt darauf an. Darüber hinaus steht Nelson in der Tradition, weil er als Amokläufer gegen geltende

Normen aufgefaßt werden kann. Don Siegel zu seinem Film: "Wir haben keine Rechtfertigung für Nelson gemacht. Falls man irgend etwas mit ihm fühlen kann, dann ist es begründet in seiner rebellischen Einstellung zur Gesellschaft" (zit. n. Douglass 1981: 35). Siegel unterstellt also, daß simple Rebellion ausreicht, um trotz der Gewalttätigkeit des Protagonisten ein gewisses Maß an Publikumssympathie auf sich ziehen zu können. Darauf wird noch zurückzukommen sein.

Strukturell ist THE LINE UP wegweisend für die zukünftige Funktion des Psychopathen in den Geschichten, die ihn als Meuterer und Aufrührer schildern. Dancer (Eli Wallach) als Prototyp des "neuen" Psychopathen und sein Begleiter Julian (Robert Keith) haben von einem anonymen Syndikat den Auftrag erhalten, eine Schiffsladung Heroin einzusammeln, die in kleinen Mengen von unverdächtigen Touristen ins Land gebracht worden ist. Julian hat bei diesem Job vor allem die Aufgabe, dafür zu sorgen, daß Dancer sich an seinen Auftrag halten wird. Nachdem Dancer bereits einige Personen, die sich ihm bei der Erledigung seines Jobs in den Weg gestellt hatten, umgebracht hat, entdeckt er, daß der Rest des Heroins von einem kleinen Mädchen dazu benutzt worden ist, das Gesicht einer Puppe einzupudern. Dancer hat versagt, und er fürchtet die Konsequenzen. Er findet den Chef der Organisation (Vaughan Taylor), für die er und Julian arbeiten. Er wird einfach "The Man" genannt. Dancer darf seine Identität eigentlich nicht wissen. Er ist überrascht, als er sieht, daß "The Man" ein sanft blickender Greis im Rollstuhl ist, der auf Dancers Erklärungsversuch nur eine Antwort hat: Dancer sei schon tot, er habe sein Gesicht gesehen, deshalb sei er schon tot. Dancer tötet den alten Mann. Er bringt auch Julian um, bevor er selbst von der Polizei erschossen wird.

Indem Dancer "The Man" umbringt, greift er die anonyme Organisation an, in der jeder mit speziellen Aufgaben betraut ist, von den anderen Mitgliedern der Organisation aber nichts weiß und den Gesamtzusammenhang nicht erkennen darf. Indem Dancer Julian tötet, schafft er die Personalisierung der Aufforderung zur Seite, sich anzupassen und ein funktionierendes Teil in einem größeren Organismus zu sein, dessen Struktur er nicht weiß. Mord ist in diesem Sinne ein Mittel, mit dem Dancer seine Individualität herstellt und versichert.

Reale Vorbilder für psychopathische Leinwandfiguren

Mord bleibt auch weiterhin für die Film-Psychopathen ein Mittel der Identitätsherstellung. TARGETS (USA 1968, Peter Bogdanovich) verknüpft einen zeitgenössischen Psychopathen mit einem Darsteller in Horrorfilmen - was im übrigen ein Genre ist, das oft dazu benutzt wurde, Absonderlichkeiten und Schattenseiten der menschlichen Seele zu zeigen. Boris Karloff spielt Byron Orlock, einen Schauspieler, der spürt, daß seine Filme nicht mit dem realen Horror des wirklichen Lebens verglichen werden können. Ein Heckenschütze (Tim O'Kelly), der mit einem Gewehr mit Zielfernrohr Menschen nach dem Zufallsprinzip erschießt, ist eine Verkörperung des Zivilisationshorrors. Die beiden Figuren kommen schließlich bei einer Premiere von Orlocks letztem Film in einem Autokino zusammen. Das Publikum, das sich beim Horrorfilm gruseln wollte, ist nun realem Horror ausgesetzt: Der Mörder erschießt einen nach dem anderen durch ein Loch in der Leinwand. Orlock kann den Mörder stellen. Als dieser abgeführt wird, stellt er zufrieden fest, daß er kaum einmal vorbeigeschossen habe. In diesem Satz spiegelt sich die schreckliche Sachlichkeit des wirklichen Psychopathen, dessen Beziehung zu seinen Opfern sich darauf beschränkt, daß sie eben Ziele (Targets) sind. Die offensichtliche Gefühlskälte anderen gegenüber hat ein Komplement in der Impulsivität, mit der der Psychopath den eigenen Gefühlen begegnet. In TARGETS wird darüber hinaus kein Versuch gemacht, den Täter weiter zu psychoanalysieren. An Stelle trivialisierender Freudianischer Deutungen legen uns die Umgebungen, in denen der Film spielt und der Mörder seine sinnlosen Taten begeht, den Grund seiner Krankheit nahe: Er kommt aus einer Vorstadt, die ganz im Stil der kahlen und uniformen Architektur des unmenschlichen sozialen Wohnungsbaus gehalten ist. Die Wohnung des Mörders wirkt kalt und zweidimensional. Die hellen farbigen Wände lassen keine Freundlichkeit aufkommen. Wenn das Blut der ersten Opfer - der Familie des Täters - auf die Tapeten spritzt, kommen zum ersten Mal reliefartige Tiefenwirkungen in das Aussehen der Wohnung.

TARGETS folgt der Fallgeschichte des Chales Joseph Whitman, der am 4. August 1966 auf einen Turm im Gelände der Texas-University kletterte und begann, wahllos Passanten in der Umgebung zu be-

schießen. Dreizehn Menschen wurden umgebracht, vierunddreißig verwundet, bevor der Polizist Ramiro Martinez den Täter erschöß. Eine zweite Dramatisierung des Charles-Whitman-Falles ist Der Fernsehfilm THE DEADLY TOWER (aka: SNIPER; dt.: DEADLY TOWER; aka: TURM DES SCHRECKENS, USA 1975, Jerry Jameson), in dem Kurt Russell die Rolle des geistig verwirrten Heckenschützen spielt. Er hat sich auf der Aussichtsplattform eines Hochhauses im Campus der Universität von Texas verschanzt. Er ist mit einer ganzen Reihe von Schnellfeuerwaffen mit Zielfernrohren bewaffnet und darum in der Lage, auf weite Entfernung sehr präzise zu treffen. Whitman überzieht das Gelände mit einem dichten und wütenden Feuer, so daß es lange unmöglich scheint, sich dem Turm anzunähern. Alle Vorzeichen deuten darauf hin, daß wir es mit einem Amokläufer zu tun haben, der aber nicht „cool“ und sachlich handelt, sondern deutlich eine tiefe Wut ausagiert. Der Film-Whitman hatte Frau und Mutter umgebracht, bevor er die Sachen packte, um als „Sniper“ zu agieren; der Film sucht so, das Unvorstellbare des Amokläufers in eine nachvollziehbarere psychopathische Motivation hin auszulegen. Der Film macht auf den ersten Blick manchmal einen semidokumentarischen Eindruck, ist aber deutlich in den Dramaturgien des TV-Movies befangen. Der Wut des Täters kontrastiert die hysterische Verzweiflung der Opfer, die Hilflosigkeit der Polizisten und Sicherheitskräfte; am Ende steht der Alleingang eines heldenhaften Polizisten, der den Täter ausschalten kann.

Whitman wurde schnell „Amerikas beliebtester Heckenschütze“ (Stephen King), es trat der paradoxe Effekt ein, daß ein vielfacher Mörder zu einer öffentlichen Figur wurde und zum Sympathieträger. Ersteres ist wenig überraschend - Mordtaten sind öffentliche Tatsachen, sind Anlaß zur Berichterstattung; und wenn sie dann noch extrem sind und sich der psychologischen Begründung widersetzen, eröffnet sich ein Feld, auf dem die Frage, was zur Tat geführt hat, beredet und bedacht werden kann. Für die Frage der öffentlichen Rolle der Amokläufer, Heckenschützen und Serienkiller bedeutsamer ist, daß sie Fans und Sympathisanten gewinnen. Der Film wird dieses paradoxe Muster später mehrfach wieder aufgreifen. Man denke an COPYCAT (COPYKILL, USA 1995, Jon Amiel), in dem die Rede von Serienmördern ist, die die Taten anderer Serienmörder imitieren.

Ähnlich, wie Whitman das reale Vorbild für Bogdanovich' und Jamesons Mörder abgegeben hat, besitzt auch DIRTY HARRY (USA 1971, Don Siegel) ein reales Vorbild: den Sternzeichenmörder von San Francisco. DIRTY HARRY ist der erste Film, der die Konsequenzen aufzeigt, die der Psychopath für die Verfahrensweisen und das Selbstverständnis der Polizei hat. Der Bedrohung, die vom klassischen Gangster ausging, konnte mit einfachen Maßnahmen begegnet werden. Die kriminelle Motivation des Täters und seine modi operandi waren einsehbar, mit ballistischen Tests, chemischen Untersuchungen, Zeugenaussagen usw. konnte der Täter eingekreist und letztlich auch überführt werden. Der kriminelle Psychopath dagegen ist ein Einzelgänger, seine Psychologie ist jenseits der Verstehbarkeit, seine Motive sind nicht auszurechnen, die klassischen Verfahren der Beweisaufnahme und Beweisführung greifen nicht mehr. Wie DIRTY HARRY vorführt, wirft dies die Polizei auf das elementarste und primitivste Mittel zurück, mit dem man Kriminalität bekämpfen kann: auf nackte Gewalt.

Scorpio ist ein Täter, der aus Lust tötet. Als der Polizist ihn verfolgt - man hatte den Mann zwar verhaftet, mußte ihn aber wegen Mangels an Beweisen und aufgrund der Tatsache, daß der Polizist ohne Genehmigung in die Wohnung des anderen eingedrungen war, wieder laufen lassen -, bewegt er sich wie ein wildes Tier durch die Stadt. Er ist auf der Hut, sichert sich nach allen Seiten. Und dann begeht er einen kaum erwartbaren Trick: Er drückt einem Schwarzen im Keller eines verlassenem Gebäudes 200 Dollar in die Hand, damit dieser ihn krankenhaushausreif schlägt; wieder gewinnt das Geschehen an emotionaler Intensität, als die beiden Beteiligten ihre rassistischen Impulse freilassen. Selbstverletzung, um dem anderen zu schaden: dies ist eigentlich ein Motiv des Punk (und findet sich in Filmen wie CLASS OF 1984, vgl. Wulff 1985), findet sich vorher kaum einmal, deutet aber auf eine Rigorosität der Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern hin, die ihresgleichen sucht.

Ganz unverblümt vertritt DIRTY HARRY die Auffassung, daß die einzige Chance, die eine Gesellschaft hat, die sich gegen einen Psychopathen schützen will, darin besteht, ihrerseits einen Psychopathen anzuheuern. Der Film zeigt immer wieder die Ähnlichkeiten zwischen Scorpio (Andy Robinson), dem Psychopathen, und Harry Callaghan (Clint Eastwood), dem Polizisten. Scorpio ist Harry's Double, er

intensiviert die Haltungen und Impulse, die in Harry selbst wirken, und setzt sie in Handlungen um. Scorpio bringt einen Schwarzen um; Harry steht in dem Rufe, ein Rassist zu sein. Von dieser Art finden sich viele Parallelen. Don Siegel unterstreicht die Ähnlichkeit der beiden Männer zudem noch durch die Verwendung von Parallelmontage. So in einer Szene, in der er zwischen den beiden Männern hin- und herschneidet, die an den Schußwunden leiden, die sie sich gegenseitig zugefügt haben. Am Ende des Films findet sich eine weitere parallelmontierte Szene: Harry hat die Grenze zwischen legaler Polizeiarbeit und psychopathischen Verhaltensweisen überschritten. Daß er sein Dienstabzeichen fortwirft, ist angemessen, denn er ist im Grunde von Scorpio nicht mehr zu unterscheiden.

Mit dieser eher "schwarzen" These über den Zusammenhang zwischen psychopathischer Gewalt und Gesellschaft korrespondiert eine komplementäre Richtung, die den Gangster als Sozialrebellens romantisiert. Der Hintergrund ist fast ausnahmslos die Erfahrung von Armut und verllorener Identität. Die Rebellion läuft darauf hinaus, aus der Anonymität der Massen aufzutauchen und all jene Eigenschaften zu erwerben, die von geltender Mythologie hoch bewertet werden: schön zu sein, beachtet zu werden, sich alle Wünsche erfüllen zu können, intensive Erlebnisse zu haben usw. Einer der bekanntesten Versuche in diese Richtung ist BONNIE AND CLYDE (USA 1967, Arthur Penn), der das Leben der historischen Banditen Clyde Barrow und Bonnie Parker zum Vorbild hat. Beide stammen - im Film wie in der Wirklichkeit - aus ärmlichen, kleinbürgerlichen Verhältnissen. Dennoch sind sie sehr unterschiedlich. Während Clyde (Warren Beatty) kaum Phantasie hat und mehr aus der Notlage heraus zum Kriminellen wird, hat Bonnie (Faye Dunaway) zuviel Vorstellungsvermögen. Das Modell ihrer Tagträume sind Filme, und in Masturbationsphantasien flieht sie aus dem Elend ihrer ländlichen Umgebung. Als sie Clyde begegnet und dieser sie nicht als ein einfaches Objekt seiner sexuellen Bedürfnisse behandelt (in einer Art und Weise, wie Männer ihr sonst begegnen), ist sie bereit, nach einem Überfall, der eine emotionale Hochstimmung hervorruft und in gewisser Weise als Ersatz sexueller Vollzüge angesehen werden kann, sich ihm hinzugeben - doch er ist impotent.

In der Folge ziehen sie sich auf gewalttätige Aktionen zurück. Es hat den Anschein, daß Gewalttätigkeit eine Antwort auf ihre sexuellen Probleme und

Teil ihres unerträglichen Wunsches danach geworden ist, eine Identität für sich zu definieren. Die Suche nach Identität hat Vorrang vor dem Realitätsprinzip und auch vor dem Lustprinzip. Bonnie und Clyde leben so in einer Art von Unschuld. Sie versuchen, Gefühle der Furcht und der Depression zu überwinden, Gewissensbisse dürfen keine Geltung erlangen.

Die Herrschaftsinstanzen der Gesellschaft, gegen die Bonnie und Clyde Sturm laufen, sind zum einen die Banken, die die arme Bevölkerung des Südwestens auslaugen (die Berufsbezeichnung der beiden lautet lapidar: "We rob banks"). Zum anderen ist es die Polizei, personalisiert als ein besonderer Sheriff namens Frank Hamer (Denver Pyle). Er wird - als Repräsentant von Staatsmacht und Polizei - in einer Schlüsselszene lächerlich gemacht. Man hat ihn an das Auto der Bande gebunden, alle Banditen posieren mit ihm, es werden Photos gemacht. Bonnie sitzt ihm am nächsten, sie flirtet, zum Schluß gibt sie dem Ranger einen Kuß. Diese Szene ist, Hildebrandt folgend, ein erotischer Flirt mit der entthronten Vaterfigur, dessen einzige Antwort darin besteht, Bonnie ins Gesicht zu spucken. Clyde will den Polizisten mit nackten Händen umbringen, die anderen können ihn aber davon abhalten. Hamer wird in ein Boot gesetzt, festgebunden und in den Fluß hineingestoßen. Von großer Signifikanz ist die Entwaffnung des Polizisten. Symbolisch wird die Vaterfigur, die versucht hat, ihnen zu schaden, kastriert, indem ihr die Waffe genommen wird. Diese Vaterfigur wird umgekehrt schließlich Bonnie und Clyde auf hinterhältige Weise vernichtet. Die Polizei verliert bei dem "Mord" an dem Gangsterpaar die Ehre, denn die -Polizei hat niedere Motive (Rache, Neid, Abgunst?).

H.P. Hildebrandt, der eine psychoanalytische Interpretation von BONNIE AND CLYDE vorgelegt hat, faßt seine Überlegungen zusammen: "Ich glaube, daß der Regisseur eine These darüber aufgestellt hat, wie sich Personen ihrer selbst versichern müssen gegen eine Gesellschaft, die dem Geld und dem Status einen falschen Wert zugeordnet hat. Er behauptet für seine Filmhelden, daß jedes Verhalten entschuldigt werden kann, wenn es dazu dient, die eigene Identität herzustellen. Er versteht, daß auf diese Art und Weise Gewalttätigkeit zu einem Ersatz für gefühlsmäßiges Wachstum und Gefühlsausdruck werden kann. Der Film behält aber immer den Hintergrund im Auge, der derartiges aggressives Verhalten hervorruft" (Hildebrandt 1967: 17). Mit anderen Worten

und in unserem Kontext: Die Figur des unerklärten psychopathischen Gewalttäters ist umgewandelt worden in jemanden, der das Verständnis, ja sogar die Bewunderung der Zuschauer auf sich ziehen kann. Die früher als "pathologisch" bezeichneten Verhaltensweisen verlieren dieses Merkmal, die aus emotionalen Motiven stammende Gewaltanwendung wird uminterpretiert als Reaktion auf eine Gesellschaft, die diese Verhaltensweisen selbst erst hervorruft, weil sie in die Identität ihrer Mitglieder eingreift. Dennoch sind die Protagonisten der Geschichte von BONNIE AND CLYDE keine Opfer, sondern Täter.

Neuere Filme mit psychopathischen Protagonisten sind sich der Tradition, in der sie stehen, zumeist bewußt. Zu ihnen zählen Terrence Malicks BADLANDS (USA 1973) und Martin Scorseses TAXI DRIVER (USA 1976), in gewissem Maße auch Robert Altmans NASHVILLE (USA 1974), wobei in NASHVILLE der Junge mit dem Geigenkasten, Kenny (David Hayward), der auszog, die Unschuld einer Sängerin (Ronee Blakley), die die Werte des Kleinbürgertums repräsentiert (und besingt), dadurch zu retten, daß er sie umbringt, schon wieder hilflos und anachronistisch ausnimmt angesichts der realen Verhältnisse in der Musikerszene. Eines gilt für fast alle neueren Filme zum Thema: Im Bewußtsein, daß wir dazu neigen, diese Art von Killern zu romantisieren, haben die Filmemacher alle möglichen Mittel angewendet, um diese Neigung zu unterwandern oder zu "satirisieren" (die Satire kann das eine zeigen und das andere meinen). Am Beispiel: Auf der Basis der Lebensgeschichte von Charles Starkweather und Caril Ann Fugate ist BADLANDS eine Meditation über den Kult des Psychopathen. Ganz anders als die meisten anderen Filmemacher, die sich bemühen, den Zuschauer kinetisch in das Handlungsgeschehen hineinzuziehen, hält uns Malick in großer Distanz von Kit (Martin Sheen) und Holly (Sissy Spacek), den beiden Protagonisten. Die bedächtige Gangart, der langsame Rhythmus des Films, die kunstvollen Bildkompositionen, die abstrakte Begleitmusik von Carl Orff und Erik Satie, insbesondere Hollys Erzählung der Geschichte, die das Vokabular der Groschenhefte benutzt - das sind alles stilistische Mittel, mit denen Kontrast hergestellt und Distanz vergrößert wird. Vor allem mittels dieser Erzählstrategie wird die dumpfe, an die Psychologie von Comic-Strip-Figuren gemahnende Gefühllosigkeit der beiden Protagonisten zum Ausdruck gebracht.

Wie schon der Titel nahelegt, ist Malick vor allem an dem Einfluß interessiert, den die Umwelt auf seine Personen ausübt. Er faßt sie aber nicht als Rebellen auf, sondern als logische Produkte einer geistig und moralisch (und natürlich auch ökonomisch) verarmten Kultur. Kit und Holly sind so "normal" wie jede andere Figur in dem Film auch. Kit ist sogar ein Sprachrohr bürgerlicher Wertvorstellungen. Schon Bonnie in BONNIE AND CLYDE träumte davon, die kriminelle Karriere aufzugeben, ein Häuschen zu kaufen, zu heiraten und Kinder zu haben.

Malick macht in BADLANDS eines sehr deutlich: Kits Motivation ist teilweise dadurch zu erfassen, daß er der Anonymität der Massen zu entfliehen trachtet. Für Polizisten und Nationalgardisten, die ihn jagen mußten, wird er zum Helden. Er hält eine Pressekonferenz ab (auf der er erklärt, Eddie Fisher sei sein Lieblingssänger!), und er verteilt Dinge aus seinem persönlichen Gebrauch als Souvenirs. Mit allem diesem korrespondiert die Ähnlichkeit des Kit-Darstellers Martin Sheen mit James Dean. Sheen imitiert sogar an einer Stelle die bekannte James-Dean-Pose aus GIANT, die Flinte auf beiden Schultern, die Arme darüber gelegt, wie eine Kreuzigung, das Ganze aus leichter Untersicht vor hellem Himmel. Auch mit derartigen Mitteln konterkariert Malick unsere Bereitschaft, mit dem Außergesetzlichen zu sympathisieren, selbst wenn er ein Psychopath ist.

Der nicht mehr integrierbare Kriegsheimkehrer

In der Wohnung des von Robert DeNiro gespielten Taxifahrers Travis Bickle (TAXI DRIVER, USA 1976, Martin Scorsese) hängt ein Schild, das als Motto zum Film und zu der urbanen Wirklichkeit stehen kann, die der Film beschwört: "One of these days I'm gon-na get disorganized." Die Psychopathie (oder Soziopathie) des Protagonisten ist das Produkt gesellschaftlicher Verhältnisse in der Stadt, die soziale Bindungen, Verpflichtungen und Zuwendungen nur noch in den Modi der Gewalt und der Sexualität (die so nur als eine andere Seite der Gewalt erscheint) möglich macht. Begierde und Geschäft schaffen letzte Beziehungen, dahinter steht nur die Einsamkeit: "Ich bin Gottes einsamster Mann", sagt Travis einmal. Auch da, wo andere Möglichkeiten wären - beispielsweise existiert unter den Taxifahrern eine rudimentäre Form von Kollegialität -, dre-

hen sich die Gespräche fast ausschließlich um Vergewaltigung, Promiskuität, Überfälle, Angst. Sogar in friedlich scheinenden Bürgern schlummert der Haß; einmal wird Travis zufällig Zeuge, wie ein Bandillero einen kleinen Laden überfällt, das Geld will er; Travis erschießt ihn, er ist selbst überrascht, daß er tatsächlich bereit ist, die Waffe einzusetzen; bevor die Polizei kommt, sucht Travis das Weite. Nun, in einer der verstörendsten Szenen des ganzen Films, übt der schwächliche alte Mann, der den Laden führt, seine Privatrache an dem inzwischen wehrlosen vorherigen Täter: In einem Ausbruch aberwitziger Wut, mit haßverzerrtem Gesicht, schlägt der alte Mann auf die Leiche ein, ihr alles das an Zerstörungslust und unbarmherziger Rache zuwendend, was sonst nicht ausgelebt werden darf.

Travis ist im Krieg gewesen, in Vietnam, bevor er den Job als Taxifahrer angenommen hat. Er fährt nur nachts, und er fährt auch in den Vierteln von Harlem oder der Bronx, wo sich viele seiner Kollegen nicht mehr hintrauen. Mit Medikamenten hält er sich wach. Freunde hat er keine, sein einziges Freizeitvergnügen ist, daß er ab und zu in ein Pornokino geht. Wie er von der Stadt lebt und - als Taxifahrer - die ganze Stadt sein Lebensraum ist, in dem er sich orientieren, ernähren, verteidigen muß, so ist die Stadt das Objekt seines Hasses. Dem Präsidentschaftskandidaten, den er zufällig einmal mit seinem Wagen fährt, schlägt er vor: "Wenn ich durch die Stadt gehe, bekomme ich Kopfschmerzen... Der Präsident sollte die Stadt abbrennen... oder in einem großen Klo einfach runterspülen." Obwohl er in der Stadt lebt, ist es die Stadt, die ihn kaputt macht - diese Umgebung, die nichts Humanes mehr zuläßt, ein feindlicher Dschungel, der sich vom Krieg in Vietnam unter dem Aspekt kaum unterscheidet.

Travis beginnt, die Voraussetzungen für seine große Abrechnung zu schaffen ("Hier ist einer, der sich wehrt!"): Er deckt sich mit diversen Revolvern und Messern ein; regelmäßig trainiert er seine körperlichen Eigenschaften mit Konditionsgymnastik, seine Schießfertigkeiten auf dem Schießstand; am Ende steht er sich selbst im Spiegel gegenüber, kontrolliert sein nicht-verbales Ausdrucksverhalten und führt Quasi-Dialoge, übt schließlich die unmittelbare kämpferische Aktion. Daß diese Übungen vor dem Spiegel stattfinden, ist eine Anspielung auf die verborgene Selbstmordabsicht einer Person, deren Leben ausschließlich "auf einen Punkt fixiert" ist und die "nie eine Wahl gehabt" hat. Das einsame Spiel

vor dem Spiegel dient nicht nur dazu, Selbstkontrolle einzuüben, sondern auch dazu, sich selbst als das eigentliche Ziel der Handlung auszuprobieren. Die Überwindung der Angst vor Konflikt und Tod ("Du bist tot!", sagt er zu sich selbst im Spiegel) ist zudem eine Anspielung auf seine Kriegserfahrungen. Travis' Rücken ist von tiefen Narben verunstaltet, Zeugnisse von Verwundungen, die er sich im Krieg zugezogen hat; und noch ein weiteres legt nahe, daß für ihn der Krieg wieder ausgebrochen ist: "Ab heute beginnt die totale Mobilmachung", sind seine Worte, mit denen er die Vorbereitungen für seinen Amoklauf beginnt. Auch in DIRTY HARRY ist Scorpio Vietnamsoldat gewesen; wenn er seine Militärschuhe putzt, wird damit angedeutet, daß auch er wieder zurück in "Vietnam", im Krieg ist. Die rituelle Vorbereitung des Amoklaufs weist diesen als etwas Mythisches/Mystisches aus und ist im übrigen auch schon in Irving Lernalers MURDER BY CONTRACT (USA 1958) dargestellt worden.

Die schließliche "Reinigung" in Form eines unbeschreiblichen Blutbades ist genauso abstrus und abstrakt wie die Motive, die dahin geführt haben: Nachdem Travis zunächst versucht, den Präsidentschaftskandidaten (in einer symbolischen Tat) zu erschließen, dabei aber von den Leibwachen entdeckt wird, schießt er ein zwölfjähriges Mädchen (Jodie Foster), das er zufällig kennengelernt hatte, aus einem Stundenhotel heraus. Das Mädchen, das vom Land kommt und seinen Eltern weggelaufen war, ist in der Stadt in den Teufelskreis der sexuellen Ausbeutung geraten - ohne dies zu verstehen oder zu reflektieren. Als Travis in einem Gespräch versucht, sie davon zu überzeugen, daß sie nach Hause gehöre, sie solle zur Schule gehen und mit Jungs flirten, wirft sie ihm Spießigkeit vor. Er entgegnet, sie sei völlig verdreht; er halte schließlich seine "Muschi nicht einem Haufen von Killern, Dealern und anderen Arschlöchern" hin; das Mädchen versteht nichts, es bringt das Gespräch auf die Bedeutung von Sternzeichen.

Auch die Durchführung der Tat selbst erinnert an einen rituellen Vollzug: Travis hat sich die Haare geschnitten wie ein Irokese auf dem Kriegspfad; äußerlich legt er so seine besondere Situation als einer, der - wie ein Kamikazeflieger - mit äußerstem Einsatz für ein Ziel zu kämpfen bereit ist, aus. Gebrochen wird die eisige Ernsthaftigkeit erst, als die Polizisten in das Zimmer des Mädchens kommen; Travis sitzt blutüberströmt auf dem Bett; mit ironischem Blick

legt er sich den Finger an die Schläfe und symbolisiert den tödlichen Schuß.

Das Ende des Films weist zurück auf die Motive, die psychopathische Mörder - unserer These folgend - so publikumsattraktiv gemacht haben. Travis ist von der - konservativen - Presse zum Helden hochstilisiert worden. Der Film selbst spielt darauf an, mit welchem Hintergrund und mit welchen Motiven der Psychopath unter Umständen eine Identifikationsfigur sein kann (auch dieses reflexive Moment zeichnet den TAXI DRIVER als eine der modernen Versionen des Motivs aus): Er verkörpert nicht nur oft konservative Grundorientierungen, sondern darüber hinaus das verzweifelte Wunschbild einer Person, die gegen alle Frustrationen und Entfremdungen ihre "Selbstachtung" und Identität zu wahren versucht. Der Hintergrund ist typischerweise die moderne Wirklichkeit der Stadt, der Industrie und des Krieges.

Was im Hollywoodfilm eine zeitgenössische Wendung ist (das Motiv des nicht mehr integrierbaren und möglicherweise immer gefährlichen Kriegsheimkehrers), hat nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland schon eine Entsprechung gehabt, wenn gleich der Amokläufer selten vertreten ist. Die historische Nähe des Krieges macht es möglich, hier schon sehr früh einen Typus des psychopathischen Mörders auszuentwickeln, dessen Motive lebensgeschichtlich in den Krieg zurückverweisen. Nicht eine mehr oder minder stereotype Mutter ist wie im Hollywoodfilm der dreißiger Jahre für das Tun des Mörders verantwortlich, sondern vielmehr die zur Unmenschlichkeit erziehende Wirklichkeit des Krieges. Ein signifikantes Beispiel ist Peter Pewas' VIELE KAMEN VORBEI (BRD 1955/56). Peter Pewas: "Der Mörder war jemand, der in den Bombennächten Kinder an sich drückte, um sie zu beschützen; später hat er sie zu fest an sich gedrückt, hat sie dabei getötet. Es war kein übler Kriminalstoff; es ging uns um die Hintergründe, die Sozialpsychologie dieses jungen Mannes. Auf künstliche Spannungen haben wir bewußt verzichtet" (zit. n. Kurowski/Meyer 1981: 51). Ganz im Gegenteil: Die Aufmerksamkeit des Zuschauers wird von der Detektivgeschichte weggelenkt, die Motive des Mörders (Harald Maresch) geraten in den Vordergrund. "Gleich zu Beginn des Films sehen wir ihn in einer Wohnung, und eine Sprecherstimme sagt: 'Dieser junge Mann, der da schläft, dieser Schauspielschüler, Wölfchen rufen ihn alle, das ist der Mörder'" (ebd., 51). Der Mörder

selbst verdient unser Mitleid, eigentlich ist er ein ganz harmloser und freundlicher Junge. Er hatte das Unglück, in eine Situation hineinzugeraten, in der seine hilflose Hilfsbereitschaft in ihr Gegenteil umschlagen konnte. Eigentlich ist er eine tragische Figur [19].

Obwohl VIELE KAMEN VORBEI kein finanzieller Erfolg war, hat Robert Siodmak 1957 einen ähnlichen Stoff angegangen, der noch schärfer den Zusammenhang von Geschichte, politischer Herrschaft und Psychopathologie herausarbeitete. Die Grundlage von NACHTS, WENN DER TEUFEL KAM (BRD 1957) war der reale Fall des Bruno Lüdke (im Film dargestellt von Mario Adorf). Dieser wirkliche Hintergrund des Films hat verschiedene Aspekte: "Zunächst der psycho-pathologische: ein Geisteskranker begeht über hundert Morde an Frauen des verschiedensten Alters (...); dann der kriminalistische: zwölf Jahre lang sieht die Polizei nicht einmal einen Zusammenhang, bis ein Kommissar das ganze grauenvolle Ausmaß des Falles aufdeckt. Schließlich die politische Seite: die Entdeckung des Massenmörders fällt in das Jahr 1944; das Reichssicherheitshauptamt der SS sieht hier eine Chance, die Liquidation Geisteskranker zu popularisieren; höhere Instanzen wittern dagegen die Gefahr, die dem Ansehen der staatlichen Ordnung droht - also wird der Mörder ohne Gerichtsverfahren liquidiert, werden Mitwisser beseitigt oder abgeschoben" (Patalas 1957: 155). Sehr früh verwies dieser Film also auf ein Kapitel der nationalsozialistischen Gesundheitspolitik, das bis heute im Dunkeln liegt und das nur mühsam diskutiert werden kann. Die Grundkonstruktion: Ein psychopathischer Mörder gerät in die Hände eines Systems, das selbst nach den kühlen Kalkulationen psychopathischer Bürokraten arbeitet. Hier tut sich der eigentliche Wahnsinn auf, der Psychopath hat nurmehr die Funktion, als Auslöser die Unmenschlichkeit der damaligen Rechts- und Gesundheitsbehörden hervorzurufen und nach außen zu kehren. Implizit wird damit auch gesagt, daß der Täter zugleich ein Opfer ist und daß er eigentlich Mitleid verdiene. Die Momente von Aktivität und Rebellion und Selbstbehauptung, die den amerikanischen Film-Psychopathen zukommen, fehlen bei diesen deutschen Varianten; was aber bleibt, ist die Tatsache, daß die gestörte, infantile und antisoziale Person des Psychopathen den Kristallisationspunkt einer Sozial- oder Kulturkritik bildet - die mittelbar in der Interaktion mit dem Zuschauerwissen und den

darin einbezogenen Perspektivierungen wirksam wird.

Der kriminelle Psychopath bildet in einem Maße für die Filmemacher ein Problem, wie es der klassische Gangster nie gewesen ist. Seine besonderen Eigenschaften machen es so schwer, sich mit ihm zu identifizieren (wenn man voraussetzt, daß es ein elementares Ziel des kommerziellen Erzählkinos ist, Identifikationsmuster herzustellen). Um dieses Problem zu lösen, wurden verschiedene Möglichkeiten abgerufen: Zunächst zeigte man den Psychopathen in den Mustern des klassischen Gangsterfilms; zusätzlich wurde er mit seelischen Konflikten verbunden, insbesondere dem Mutterkomplex auf der Grundlage einer vulgären Version der Psychologie Freuds. Am Ende der fünfziger Jahre gingen diese Verfahren zurück; der Psychopath wurde zu einem existentialistischen Helden, der gegen die konformistischen Forderungen der modernen Gesellschaft aufbegehrt. Er ist ein Antiheld. (Antihelden sind auch die psychopathischen oder merkwürdigen Kinder, die zu unbeschreiblichem - und rational nicht mehr begründbarem - Tun in der Lage sind wie etwa die dreizehnjährige <Rynn Jodie Foster> in *THE LITTLE GIRL WHO LIVES DOWN THE LANE*, Frankreich/Kanada/Schweiz 1977, Nicolas Gessner.) Aus Opfern werden Täter, das ist nicht nur im Kriminalfilm ein immer akuterer Thema. Dies ist zugleich der Hintergrund für die neuen Erscheinungsweisen psychopathischer oder soziopathischer Verhaltensweisen im Film. Wenn es schon die Bedingungen erfordern, daß einer "verrückt" sein muß, der gegen die geltenden Verhältnisse aufbegehrt, dann ist dies zugleich ein minimaler Anlaß, Sympathie zu erregen. Mitte der siebziger Jahre gerieten die Erzählkonventionen mehr und mehr in Frage, insbesondere auch die, die mit den psychopathischen Protagonisten verbunden waren. Vor allem die sozioökonomischen, die sozialen und historischen Gegebenheiten, innerhalb derer die Psychopathen handeln, kommen mehr und mehr zur Sprache.

Bis heute aber basieren alle diese Geschichten auf einem Katalog von Eigenschaften des "irren Mörders": Seine Unberechenbarkeit, seine Gefährlichkeit und Rücksichtslosigkeit, das Fehlen aller Motive, das plötzliche Übertreten in den Bereich pathologischer Verhaltensweisen können immer in Form von Geschichten ausgearbeitet werden. Auch dann, wenn Gründe und Bedingungen eingeführt werden: Es ist nur dieser eine, der zum Psychopathen wird; viele andere, die unter den gleichen Umständen le-

ben, tun es : nicht. Das Warum bleibt also letztlich unbeantwortet, so daß der Film-Psychopath bis heute an das stereotype Urteil über den gefährlichen Geisteskranken angeschlossen werden kann.

"Warte, warte nur ein Weilchen..."

Neben dem Gangsterfilm steht noch ein anderes, genreübergreifendes Motiv, in dem immer wieder psychopathische Mörder auf der Leinwand in Szene gesetzt worden sind und das wesentlich die Bilderwelt des Psychopathen mitbestimmt hat: psychologische Dramen, die sich um Frauenmörder, Massenmörder und Kindesmörder drehen. Ein frühes und wegweisendes Exempel ist Alfred Hitchcocks *THE LODGER* (Großbritannien 1926). Er basiert auf dem Jack-the-Ripper-Mythos und schlägt zum ersten Mal Hitchcocks Generalthema von dem Mann an, der - völlig unschuldig - mit einer fremden kriminellen Identität belastet wird. Die Geschichte spielt in London. Fast alle Filme, in denen Psychopathen auch dieser Motivgruppe eine Rolle spielen, sind Stadtfilme; die Dschungelhaftigkeit, die Anonymität, die Hektik und (paradoxe Weise) Einsamkeit - das sind die wesentlichen Eigenschaften, die diese Städte haben; ihre Namen sind eigentlich irrelevant, die Filme spielen in "der" Stadt. London also, ein Frauenmörder geht um. Die Motive des Mörders sind im Dunkeln. Dennoch scheint er gewissen Regeln und Mustern zu folgen, er mordet nur Frauen, genauer: nur Blondinen, und er tötet immer nur dienstags. Immer trägt er ein schwarzes Cape und einen schwarzen Koffer, dessen Inhalt unbekannt ist. Ein Mann (Ivor Novelle) zieht bei einer Familie zur Untermiete ein. Er trägt ein schwarzes Cape, er hat einen dunklen Koffer dabei. Ist er der Mörder? Erst ganz am Schluß stellt sich heraus, daß er selbst einer von denen gewesen ist, die besonders intensiv nach dem Täter gesucht haben, seine Schwester zählte zu dessen Opfern.

Faszinierend an *THE LODGER* ist die Tatsache, daß sich hier bereits fast alle Elemente finden, die ikonographisch auch später noch dazu dienen, das Publikum zu ängstigen, so daß das Auftreten des unberechenbaren und unbekanntes Mörders, der nach Plänen handelt, die keinem bekannt und rätselhaft sind, um so erschreckender sein muß. Es ist fast immer neblig, ein tiefer Nebel; die Orientierung in der Stadt ist fast unmöglich. Es ist Nacht. Irgendwo, aber man kann es nicht sehen, geht auch der Mörder

fast ziellos umher, er taucht auf, verschwindet wieder. Jeder, der in den kleinen "Raum", den die Kamera erfaßt, eintritt, kann gefährlich sein. Der Raum ist für die Wahrnehmungsorgane geschlossen, wir wissen aber, daß er tatsächlich offen ist. Einen Schutz gibt die Begrenztheit des Raumes nicht, ganz im Gegenteil. Man könnte die Gestaltung der Umwelt als eine Metapher oder eine Chiffre für die beängstigende Orientierungslosigkeit der "Normalen" ansehen; alle sind dem Mörder potentiell ausgeliefert, einen Schutz gibt es nicht. Angst stellt sich ein, die Atmosphäre wird immer gruseliger, die Angst der Protagonisten und der Zuschauer prägt ihre Wahrnehmungen; das Sehen enthält eine Kette von Projektionen und Entwürfen von dem, was sich - zeitlich und räumlich - hinter dem verbirgt, was man sieht. Die materiale Begrenzung des Raumes ist eine Entgrenzung des gleichen Raumes zu einem Feld der Phantasiebetätigung. Im Nebel kann ein "Realtraum" stattfinden. THE LODGER unterstützt dieses noch. In einer Beschreibung von Robert Harris und Michael Lasky: "Dank ingenieurer Ausleuchtungstechniken geistern suggestive Schatten durch den Film, und besonders entnervend ist die Lynchatmosphäre gegen Ende des Films, wenn der Mob dem in Handschellen an einem Eisengitter hängenden Mieter (das Bild evoziert eine Kreuzigung) ans Leben will" (Harris/Lasky 1979, 32). Die Inszenierung versinnbildlicht und materialisiert die Wahrnehmung von Menschen, die dem Horror einer Situation ausgesetzt sind, in der ein psychopathischer "Jemand" herumirrt und nach neuen Opfern sucht. Die Umgebung ist nicht realistisch, sondern einer aus Angst entwickelten Interpretation von Umgebung nachgebildet. Das charakterisiert den Mörder mehr als das, was man positiv über ihn in Erfahrung bringt.

Einen anderen Weg ging Fritz Lang 1931 in seinem Film M - MÖRDER UNTER UNS, nachdem er sich "lange mit Psychiatern und Psychoanalytikern über die Mentalität von Triebtätern unterhalten" hatte (Lang 1963, 124). Auch dieser Film spielt in der Stadt, Berlin, 1930. Ein Mann (Peter Lorre) lockt kleine Mädchen in entlegene Gegenden der Stadt, mißbraucht sie, tötet sie schließlich. Die Bevölkerung ist aufgebracht, Eltern sind in Aufregung. Die Polizei ist macht- und ratlos (bereits hier das Motiv der Polizei, die vor einem Rätsel steht und selbst ratlos ist). Durch einen Zufall finden die in einem Syndikat organisierten Verbrecher Berlins den Täter, sie halten Gericht über ihn. Erst ganz zum Schluß kann die Polizei eindringen, der Kindermörder wird vor

ein ordentliches Gericht gestellt werden. Die Perspektive, unter der M erzählt ist, ist völlig konträr zu den in THE LODGER und vielen anderen Filmen über Massenmörder vorherrschenden: Das Mitleid richtet sich auf den Mörder. Dieser beschreibt sich in der Gerichtsverhandlung vor dem Verbrecherkartell als eine gespaltene Persönlichkeit, die ihr eigenes mörderisches Alter ego nicht verstehen kann und unter sich selbst leidet. Peter Lorre, der sich später oft den psychisch gestörten, der Lage nicht gewachsenen, schwachen Rollen gewidmet hat, ist bereits in M überfordert. Er ist nicht das wilde Tier im Großstadtschungel, nicht der kaltblütige und unberechenbare Mörder (wie ihn die Filme zeigen), sondern vielmehr ein Gehetzter, ein Geschlagener, in sich selbst Zerrissener, er hat Angst. Die Krankheit macht ihn nicht zu einer reißenden Bestie, sondern zu einem bemitleidenswerten Kleinbürger auf Abwegen - unter denen er selbst leidet. Er steht im Kampf gegen eine höhere Gewalt, die aus ihm selbst kommt und gegen die er nichts ausrichten kann. Damit wird er zu einer tragischen Figur, die Mitgefühl auf sich zieht.

Die Beweggründe des psychopathischen Massenmörders entziehen sich jeder rationalen Alltagsdeutung. Um so offener ist der Typus dieser Figur darum für Interpretationen, die in ihm Motivationen aufdecken, die ein Schlaglicht werfen auf die psychologische Situation der modernen Welt. Ein Beispiel dafür ist PEEPING TOM (Großbritannien 1959, Michael Powell), die Geschichte eines Mannes (Karlheinz Böhm), der mit der Kamera die Mädchen, die er aufnimmt, zugleich umbringt und dabei noch den Ausdruck der Todesangst auf dem Gesicht seiner Opfer festhält. In seiner Kindheit hatte der Vater ihn als Versuchskaninchen für Experimente über (Todes-)Angst mißbraucht. PEEPING TOM ist ein Film über Voyeurismus und Kino, "ein bis in die letzte Konsequenz verfolgtes Spiel mit der Lust an der Angst, das den Zuschauer einbezieht, ihn zum Komplizen macht, ihn mit schmerzender Schärfe und schwarzem Hohn seine eigene Situation als Voyeur vor Augen führt" (Banz 1980, 125). Genauso wenig wie der Hauptdarsteller in PEEPING TOM ikonographisch als Psychopath zu erkennen ist, ist in DIE ZÄRTLICHKEIT DER WÖLFE (BRD 1973, Ulli Lommel) Kurt Raab als Massenmörder Haarmann in irgendeiner Weise von den Menschen seiner Umgebung abgehoben. Der Schwerpunkt des Films liegt weniger auf der Figur des Haarmann als vielmehr auf der Beschreibung einer historischen Situa-

tion, die den Massenmörder, den Menschenschlächter erst hervorbringt. In diesem Sinne ist Haarmann die Verkörperung der Gefühle, die der eine dem anderen in einer Zeit der wirtschaftlichen Not entgegenbringen kann. Der Spielraum: Nachkriegszeit (der reale Haarmann hatte in den zwanziger Jahren gelebt), Hunger, Schwarzmarkt. Haarmann ist homosexuell, er lockt Strichjungen in seine Wohnung, ermordet sie, ihr Fleisch bringt er auf den (schwarzen) Markt. In dieses Tun eingewoben: Motive der amour fou, der todbringenden Liebe. Für Haarmann ist der Mord eine Form der Inbesitznahme.

DAS GESICHT DES PSYCHOPATHEN

Eine zentrale Rolle in den Vorstellungsbildern über psychisch Kranke spielen deren nonverbale Verhaltensweisen. Das Gesicht der depressiven Frau - blauunterlaufene Augen, die den Blickkontakt fliehen, die Haare wirr und durcheinander - zählt genauso dazu wie die Bildvorstellung des religiös-entrückten Phantasten mit dem glasigen, starren Blick, der sich in einer anderen Welt wähnt.

Manches Detail der Darstellung psychisch Kranker scheint der Realität selbst abgelascht zu sein. Ekman und Friesen filmten 1969 eine schwer depressive Frau und stellten fest, dass Bewegungen und Ausdrucksweisen des Kopfes "ein bewusstes 'Mir-geht-es-gut' der Patientin" übermittelten, während Haltung und Bewegungen des Körpers das Gegenteil mitteilten. Insbesondere die Botschaften über emotionale Befindlichkeit widersprechen einander, sind nicht kongruent - und stellen die Instabilität dessen, was geschieht, im Schauspiel aus. Die Anforderungen an die Ausdruckskontrolle des Spiels ist unheimlich hoch.

Gerade die Doppeldeutigkeit wandert in das Schauspiel professioneller Akteure ein. Ein Musterbeispiel ist Gena Rowlands' Darstellung einer mehrfach in die Krankheit abgleitenden jungen Frau in John Cassavetes' berührendem Film EINE FRAU UNTER EINFLUSS (A WOMAN UNDER THE INFLUENCE, USA, 1974). Bemerkenswert ist die berühmte Szene am Ende Films: Die ganze Familie hat sich wie zu einem Tribunal versammelt, um festzustellen, ob die Therapie in der Anstalt geholfen hat oder nicht. Unter dem allzu großen Druck bricht die Heldin erneut zusammen. Ihr von Peter Falk gespiel-

ter Mann fängt sie auf und schickt die Familie nach Hause. Noch deutlicher ist das gleichzeitige Ausspielen zweier Emotionen in Szenen aus der Mitte des Films. Rowlands gelingt es hier, jeder Interaktion noch ein zweites Moment - einen Impuls des Begehrens, der Flucht, des Spitzbübischen, der schieren Verzweiflung - beizugeben, das immer zeigt: Diese Frau agiert unter höchstem Druck und unter dem Vorzeichen wechselnder und widersprüchlicher Interaktions- oder Kommunikationsziele. Ein anderes, nicht weniger komplexes Beispiel ist die Rolle, die Hannelore Elsner in Oskar Roehlers *Die Unberührbare* (Oskar Roehler, BRD, 2001) als eine Grenzbeziehung zwischen Leben- und Sterbenwollen auslegt. Wiederum ist vieles vermittelt durch widersprüchliche Informationen in den verschiedenen Ausdruckskanälen.

Es sind also reale Besonderheiten und Disharmonien des Verhaltens psychisch Kranker, die im Film aufgenommen und umgewandelt werden. Das Spektrum reicht von realistischer Verwendung bis hin zur Ersetzung von in der Realität nachweisbaren Unterschieden und Kontrasten mit künstlichen Verhaltensweisen, die mittlerweile eine eigene Existenz als "Muster des Wahns" in den Medien führen. Dabei entsteht der Eindruck einer widersprüchlichen Aussage - eine Information wird von einer anderen überlagert, so dass sich beider Modus verändert. Manchmal sind es Anzeichen der Hysterie, wenn Regeln der Ziemlichkeit übertreten werden: In John Cassavetes' GESICHTER (FACES, USA, 1968) bricht die hysterisch erregte Ehefrau immer wieder in schreiendes Gelächter aus, wenn sie z.B. ihrem Mann von Oralsex erzählt. Manchmal sind es ganz unmotiviert auftretende Brüche zwischen Verhaltensregistern wie in Claude Chabrols DIE PHANTOME DES HUTMACHERS (LES PHANTOMES DU CHAPELIER, Frankreich, 1982), in dem der zutiefst bourgeois-formale Held immer wieder in sardonisch-irres Kichern oder auch in ein kindisch-überdrehtes Selbstgespräch verfällt, sobald er sich unbeobachtet glaubt.

Im Kino der 1950er und 1960 Jahre ist der "flackernde Blick" ein allgemeines Kennzeichen irrsinniger Wissenschaftler.

Offene Kontraste zwischen der verbalen Zuwendung und der gleichzeitigen nichtverbalen Abweisung werden insbesondere zur Charakterisierung des ärztlichen (Anstalts-)Personals benutzt. Ein besonders deutliches Beispiel ist Louise Fletcher als Schwester

Ratched in Milos Formans Verfilmung von EINER FLOG ÜBER DAS KUCKUCKSNEST (ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST, USA, 1975). Sie versichert ihre Patienten immer wieder ihrer fürsorglichen Gefühle. Doch das bewundernswert ausdrucksvolle Gesicht der Schauspielerin läßt den Zuschauer (und die Patienten) genau das Gegenteil erkennen.

Die meisten Inhaltsanalysen von massen- oder poplärkulturellen Inhalten sprechen dafür, daß Informationen über die psychischen Zustände von Filmfiguren in großer Eindeutigkeit, Überprägnanz und Homogenität gegeben werden und daß sie sich deutlich vom Ausdrucks-Verhalten realer Personen unterscheiden. Darstellungen von Geisteskranken in den Massenmedien unterstreichen die bizarren Symptome, kennzeichnen den „Irren“ als unkontrolliert und der allgemeinen Verhaltensnorm nicht angepasst. Schon 1961 berichtet Nunnally, dass die Information bezüglich der Vorstellung ‚anderer‘, Geisteskranke blickten und agierten in einer vom „Normalen“ abweichenden Art und Weise, in einem Sample von Beispielszenen 89mal gegeben werden. Von diesen 89 Informationen bestätigten 88 die Annahme, d.h. es wurde darauf hingewiesen oder nahegelegt, dass solche Personen tatsächlich 'anders aussehen und handeln'.

In Fernsehdramen z.B. betritt die kranke Person die Bühne glasigen, starren Blicks, den Mund weit aufgerissen, unzusammenhängende Sätze murmelnd, hemmungslos lachend und ähnliches mehr. Selbst in einem Zustand schwacher Störung, etwa neurotischer Phobie oder Zwangsvorstellungen, wird der Betreffende in Mienenspiel und Gesten exzentrisch dargestellt. An diesem Darstellungsstil hat sich bis heute nichts geändert.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen in diesem Kontext die gestischen und mimischen Eigenheiten der psychopathischen Mörder. Sie haben sich sehr weit von einer realen Ausdruckskunde psychischer Krankheit entfernt, bilden eine eigene Ausdrucksemblematik und gehören zu den Genre-Signalen. Allzu auffallend sind die Muster, mit denen dem Zuschauer signalisiert wird, daß der Psychopath Alltagsregeln der Interaktion in einer signifikanten Art und Weise mißachtet. Er ist ein Störer und verunsichert alltägliche Situationen, indem er sie mit abweichenden, "unnormalen" und beunruhigenden Verhaltensweisen durchsetzt. Die anderen der Handlung kön-

nen nicht mehr sicher sein, wer er ist und ob er überhaupt gestört ist. Ein Schluß, den der Zuschauer aus diesen Eigenheiten ziehen kann und der für die Erwartbarkeit dessen, was und wie es geschehen mag, von höchster Bedeutung ist, ist die Warnung: Störer sind "nicht zurechnungsfähig".

Dies ist ein Warnsystem, das der Film entwickelt hat, um dem Zuschauer das Schlimmste als wahrscheinlich naheulegen. Zwar hat die empirische Forschung zur nicht-verbalen Kommunikation tatsächlich zahlreiche Unterschiede zwischen den mimischen, gestischen, posturalen usw. Verhaltensweisen gestörter und nichtgestörter Personen festgestellt, doch sind solche gestisch-mimischen Extraordinaritäten, wie sie vor allem im Horror- und im Serienkillerfilm auftreten, sicherlich genrespezifische Fiktionen, gehören zum Schauspielstil der Genres. Die Rollenfigur des (gefährlichen) "Irren" ist so gleich doppelt abgesichert - durch seine Stellung im Personalgefüge der Geschichte, aber auch durch die Besonderheit seines Ausdrucksverhaltens, Auftretens und seiner Interaktionsweise im mikrostrukturellen Bereich. Er ist dadurch überdeutlich als "nicht-normal", irritativ und blockierend, als unberechenbar usw. gekennzeichnet [20].

Ein nahezu prototypischer Fall ist bis heute das Mienenspiel Klaus Kinskis, der in den zahlreichen Edgar-Wallace-Verfilmungen der 1960er Jahre den geistesgestörten Handlanger der Bösen verkörperte. In einer Besprechung des Wallace-Films Nr. 23 (Alfred Vohrer, DIE BLAUE HAND, BRD 1967, Alfred Vohrer) heißt es: "Durchs grausige Irrenhaus geifern Schauerfratzen, der Irrenarzt läßt Schlangen und Ratten los, und einer entspringt: Klaus Kinski. Kinski eskaliert den Film zum totalen Schrecken - er spielt eine Doppelrolle. Mit bänglichem Singsang und unheilvollem Starrblick verkörpert er den ersten und zweiten Sohn des dritten Earls of Emerson" (*Der Spiegel* 22, 1967, zit. nach Pauer 1982, 36).

Kinski verletzt gestisch und mimisch viele Regeln, die normalerweise Interaktionen unterlegt werden können. Dies beginnt - und dies ist vom Bild her am deutlichsten - mit der Art und Weise, wie er sich mit seinen ruhelos die Situation absuchenden und fixierenden Augen in Kommunikationssituationen orientiert und mit der Art und Weise, in der er umgekehrt die Augen als Ausdrucksmittel benutzt. Oft - und in Schlüsselszenen kulminiert dies - setzt er ein gefährlich-fixierendes "Drohstarren" ein. Er hat dann die

Augenbrauen hochgezogen, aber ganz und gar nicht in der freundlichen Art, mit der man jemanden begrüßt. Obwohl es konventionellerweise - im Film wie im Leben - gefordert ist, den Blickkontakt, der zur Eröffnung der Interaktion so wichtig ist, abzubauen, wendet Kinski den Blick nicht ab. Aus den Forschungen zur nonverbalen Kommunikation ist bekannt, wie es beunruhigend ist, wenn jemand in einem Gespräch die Augen nicht ab und zu abwendet (Scheff 1973, 25).

Die gleiche Beunruhigung stellt sich beim Beobachten von Kinskis Verhaltensweisen ein: Es ist, als wolle er die Person, mit der er interagiert, bannen und fixieren - ähnlich einer Schlange, die ihr Opfer mit starrem Blick aus lidlosen Augen zu unkontrollierter Bewegungslosigkeit verdammt, bevor sie zuschnappt und das unglückselige Opfer ihrer Fixation verschlingt. Kinskis Blick ist von keinem Lächeln begleitet. Die Augenlider bewegen sich nicht. Die Lippen sind zu einem Strich zusammengezogen. Kinski wird zum vollkommenen unfreundlichen Menschen. Er ist nicht etwa wütend. Die Augenbrauen sind nicht zusammengezogen. Nein, er bewegt sich vielmehr in Kommunikationssituationen wie jemand, der seines eigenen Willens nicht mächtig ist, wie ein ferngesteuertes Medium, ein Hypnotisierter, ein Schlafwandler. Damit mißachtet er wiederum elementare Regeln der Interaktion. Er ist - mit normalem Alltagswissen - nicht zu klassifizieren, ihm gegenüber kann man sich nicht planvoll-vernünftig verhalten: Er stört jede Annäherung von vornherein. Schon seine Sprechweise - ein monotoner Singsang - ist befremdend. Die Sätze sind gestochen-grammatisch, aber es scheint, als spräche ein anderer durch seinen Mund.

Die Geschichten unterstützen diesen Eindruck nur zu oft, Kinski spiele einen Geistesabwesenden, der keine Rechenschaft über das ablegen kann, was er tut und spricht. Kinski ist nie der eigentliche Täter. Diese stehen oft anonym im Hintergrund. Ihre Motive sind weltlich: "Es geht meistens um Geld. Selten ist Rache das vordergründige Motiv [...], und nie flüchtet sich die Story in die Peinlichkeit, dem Publikum einen wahnsinnigen Mörder zu präsentieren (außer er ist das Werkzeug eines Verbrechers, dem es erst recht ums Geld geht: DIE SELTSAME GRÄFIN, DIE BLAUE HAND)" (Pauer 1982: 32).

Kinski ist der Psychopath, der als Werkzeug der Bösen die Geschichten in Schwung bringt. Seine Moti-

ve sind entweder völlig irrational oder aber primitiv. So spielt er in DIE SELTSAME GRÄFIN (Josef von Baky, BRD, 1961) das willenlose Werkzeug des Psychiaters Dr. Tappatt (Rudolf Fernau), eines Arztes, der selbst mit dem Bösen im Bunde ist. Tappatt schärft seinem "Patienten" Stuart Bressett (Kinski) ein: "Wenn du das Mädchen tötest, wirst du selbst geheilt sein." Daraus entsteht für Bressett ein für die anderen undurchdringliches und unerschließbares Handlungsmotiv. Das macht Bressett für sie so unberechenbar und gefährlich. Die Beleuchtungstechnik tut ein übriges: Das Licht, in dem Kinski steht, ist unwirklich und bedrohlich. Auch die Perspektive der Kamera verstärkt den Horror: Durch eine leichte Untersicht wird das Gesicht - auf dem jener unwirklich-bedrohliche Ausdruck liegt - verzerrt, ohne dass man genau sagen könnte, worin diese Verzerrung besteht.

Derartig verzerrend-irritierende Kameraperspektiven werden in vielen Filmen verwendet, in denen Psychopathen die Hauptfiguren sind. So natürlich auch - Schule machend - in PSYCHO (Alfred Hitchcock, USA, 1960). Marion Crane (Janet Leigh) ist im Gewitter von der Hauptstraße abgekommen und quartiert sich notgedrungen im Motel von Norman Bates (Antony Perkins) ein. Nachdem sie unfreiwillig Ohrenzeugin eines Disputes zwischen Bates und dessen alter Mutter geworden ist, läßt sie sich von dem jungen Mann zum Abendessen einladen, das die beiden in einem Raum hinter dem Empfang einnehmen. Das Zimmer liegt in scharfes Licht getaucht. Ausgestopfte Vögel hängen an den Wänden und werfen harte Schatten. Marion und Norman beginnen ein Gespräch, das zunächst im üblichen Schuß/Gegenschuß-Verfahren montiert ist. (In den Einstellungen auf Norman kann man jedoch bereits hier eine leichte Untersicht feststellen.) Als Marion eine Anspielung auf den ungewollt belauschten Streit macht und damit das Gespräch auf Normans Mutter bringt, springt die Einstellung auf Norman plötzlich in eine starke 45°-Untersicht. An der Wand im Hintergrund ist eine ausgestopfte Eule zu sehen, die mit ausgebreiteten Flügeln auf die Kamera zuzufliegen scheint.

Das Bild vermittelt den Eindruck einer großen Bedrohlichkeit. Norman: "Manchmal... wenn sie so zu mir spricht, möchte ich dort raufgehen... und sie verfluchen... und-und-und sie verlassen für immer. Oder ihr zumindest widersprechen." Er lehnt sich zurück. Die Eule rückt dadurch ins Zentrum des Bildes. Der

Lichtkegel der Lampe ist auf sie gerichtet. "Aber ich weiß, daß ich das nicht darf. Sie ist krank." Das Gespräch dreht sich auch weiterhin um die Mutter und ihre Krankheit. Wie Norman voller Schrecken erzählt, ist sie psychisch gestört. Im Verlauf der Unterhaltung nähert sich die Kamera den Protagonisten, bis beide jeweils in Nah-Einstellungen im Bild sind. Im gleichen Maße, wie das Gespräch immer intimer wird, suggeriert die Kamera eine größere Nähe der beiden. Die Untersicht auf Norman wird aufgegeben, als er dagegen protestiert, seine Mutter in ein "Irrenhaus" zu geben. Beschwörend, mit starrfixiertem Blick nimmt er seine Mutter in Schutz.

Diese Szene ist Vorverweis und thematische Einstimmung auf das, was erst ganz am Schluß des Films geklärt wird: Normans Mutter ist seit langem tot, er selbst schizophran: Seine zweite Persönlichkeit ist die Mutter. Norman hat in dem Gespräch über sich selbst erzählt. In der Art und Weise, wie die Kamera den Dialog präsentierte, waren Irritationen eingebaut, die im Grunde dies alles schon beinhalteten - aber nicht als explizite Behauptung, sondern als ikonographische Andeutung. Für dieses Verfahren benutzt Hitchcock konventionalisierte Darstellungsweisen des Psychopathen; zugleich setzt er sie damit neu in Funktion.

Neue Arten der Benutzung von Bildern, Farben, bestimmten Lichtkonfigurationen und sogar des mimischen Ausdrucks eines Psychopathen finden sich auch in SHINING (Stanley Kubrick, THE SHINING, USA, 1980). Die Psychopathen herkömmlicher filmischer Prägung haben keine Entwicklungsgeschichte. Manchmal werden stereotype Ursachen der Psychopathie in den Beziehungen zu Mutter und Vater erwähnt. Wie aber jemand in einer Situation psychopathologische Eigenheiten erwirbt oder entwickelt, ist kaum jemals angegangen worden. Anders in SHINING: Das Psychopathologische ist die Situation, nicht der Protagonist. In der Reaktion auf Ereignisse, Bedingungen und Abhängigkeiten, die selbst den Regularitäten des Alltäglichen entfernt sind, entsteht der Wahnsinn des Jack Torrance (Jack Nicholson).

Der Übergang zum Pathologischen wird zuerst in Farb- und Bildsymbolik angedeutet, etwa wenn Jack, in bläuliches Todeslicht getaucht, seine Frau Wendy (Shelley Duvall) und Söhnchen Danny (Danny Lloyd) beobachtet, wie sie in einem Heckenlabyrinth umherlaufen. Aber vor allem wird Jacks Ge-

sicht immer exzessiver zum Ausdrucksmedium. Die nicht mehr kontrollierte Mimik ist Indiz für ein außer Kontrolle geratenes Inneres und Vorbote von Handlungen, die ungebremst Aggressivität nach außen kehren.

In einigen Filmen ist der Psychopath dadurch gekennzeichnet, daß er seine Taten wie unter einem inneren Zwang begeht; jede bewußte Handlungsplanung und -kontrolle sind ausgeschaltet. Auch dies wird gestisch und mimisch ausgedrückt oder angedeutet. Eine entscheidende Rolle spielt dabei die Situation, in der ein psychopathologisches Verhalten auftritt. Ein Beispiel: MÖRDERISCH (William Castle, HOMICIDAL, USA, 1961) beginnt in einem Hotel. Ein Mädchen, Emily (Jean Arless), das gerade angekommen ist, bietet dem Zimmerkellner zweitausend Dollar, wenn er sie am nächsten Tag heiratet. Er willigt ein. Am späten Abend noch fahren sie zu einem Friedensrichter am Rande der Stadt, der die Trauung widerwillig-oberflächlich vollzieht. Dann will er einen Kuß von der Braut. Es folgen die Einstellungen:

- #1 Groß: Emilys Augen, schreckhaft geweitet.
- #2 Subjektiv, aus Emilys Perspektive: Der Friedensrichter nähert sich.
- #3 Groß: Emily nimmt ein Messer aus der Tasche.
- #4 wie #2: Der Richter kommt näher.
- #5 Groß: Emilys Gesicht verliert den Schreckensausdruck. Ihr Blick geht ins Drohend-Angreifende über.
- #6 ähnlich #1: Emily sticht zu.

Die Tat wird mimisch ausgedrückt, bevor sie geschieht. Zugleich entsteht ein Rätsel: Das vorher harmlos wirkende Mädchen entpuppt sich als gefährliche Mörderin. Es scheint, als habe die Situation eine auslösende Funktion: Ein Mann nähert sich ihr, Emily wehrt sich dagegen. Der Einsatz der subjektiven Kamera an dieser Stelle legt es nahe, die Ausdrucksveränderung mit dem Näherkommen des Richters zu verknüpfen (im Sinne eines Ursache-Wirkung-Prinzips). Die Nähe des anderen Mannes - des Kellners, mit dem sie nun verheiratet ist - scheint sie allerdings ohne weiteres zu ertragen. Dieser Widerspruch ist Ausgangs- und Angelpunkt des Films. Durch das Gesicht und die Rätsel, die es aufwirft, ist der Zuschauer in eine Geschichte eingeführt, die ihn durch einen "Irrgarten" von Eifersucht, Sadismus und Geschwisterhaß führen wird, ohne ihm je die Logik der Handlung ganz zu enthüllen.

DIE MUMIE DER MUTTER ODER VON DINGEN UND FETISCHEN

Ein Grundmotiv vieler Filme über problematische soziale Beziehungen sind Bindungen der Personen an Dinge, denen sie in mehr oder weniger starkem Maße symbolische Bedeutung zuweisen. Insbesondere kommen hier natürlich solche Gegenstände vor, die in die Kindheit zurückverweisen. Doch ist das Spektrum der Fälle und Beispiele sehr weit: Die Dinge können genauso gut auf Wirkliches verweisen wie auf Wunschvorstellungen oder Angstphantasien; die Motive, die zu der Gegenstandsbindung (der Terminus "Objektbindung" ist leider in der Psychoanalyse schon besetzt) führen, können Schuld oder Trauer, Haß oder Liebe sein. Wichtig ist nur eines: Immer, wenn ein Protagonist einem Gegenstand symbolische Funktionen zuweist, steht ein tiefes Gefühl dahinter, fast immer eine Gefühlsverwirrung, eine Krisensituation. Der andere Fall, daß jemand seine dingliche Umwelt in positivem Sinne als Repräsentanten eines ungetrübten Selbstbewußtseins ansieht (z. B. im Sinne der Theorie der "Statussymbole"), ist demgegenüber selten und wird vor allem zur Karikierung und zur Aufdeckung lebensweltlicher Widersprüche benutzt [21].

Einige der uns interessierenden Beispiele: In *BUNNY LAKE IS MISSING* (Großbritannien 1965, Otto Preminger) spielt eine Puppe eine wichtige Rolle, als der Protagonist (Keir Dullea) schließlich psychotische Verhaltensweisen annimmt. Auch in *THE KILLING OF SISTER GEORGE* (Großbritannien 1968, Robert Aldrich) spielt eine Puppe eine Hauptrolle; die Puppe kann dazu benutzt werden, um den Partner zu unterdrücken: Als sich Alice (Susannah York), die Geliebte der Sister George/June (Beryl Reid), im Bad einschließt, weil sie nicht mehr weiter gedemütigt werden will, droht June, ihre Puppe (namens Emily) zu zerstören, ihr den Kopf abzureißen. Alice gibt auf. In Woody Allens *INTERIORS* (USA 1978) bringt die Tochter (Diane Keaton) symbolisch die Mutter (Geraldine Page) um, indem sie die Vase zerstört, an der die Mutter so sehr hängt. Eine Puppe ist auch in *SUDDENLY LAST SUMMER* (USA 1959, Joseph L. Mankiewicz) ein Erinnerungsgegenstand, mit dem die geistig verwirrte Protagonistin (Elizabeth Taylor) ihre Identität verknüpft. In *LOGIK DES GEFÜHLS* (BRD 1981, Ingo Kratisch) schließlich zerstört der Mann (Rüdiger Vogler), den seine Frau (Daphne Moore) verlassen hat, in einem törich-

ten Akt der Auflehnung gegen sein Verlassensein den Baum, den seine Frau geliebt hat. In *THE SNAKE PIT* (USA 1948, Anatole Litvak) zerschlägt und zertritt die Protagonistin (Olivia de Havilland) eine Puppe, die ihren Vater darstellen soll; der Vater hatte ihre Liebe gekränkt, als er gegen sie die Partei der Mutter ergriffen hatte; unmittelbar nach dem symbolischen Mord stirbt der Vater - die Ausgangsbedingungen für einen Vater- und Schuldkomplex sind damit gegeben. In *DIE LETZTEN JAHRE DER KINDHEIT* (BRD 1979, Norbert Kückelmann) schenkt der ältere Bruder dem Protagonisten, dem dreizehnjährigen Martin (Gerhard Gundel), ein Feuerzeug, das dieser sehr behütet und verteidigt und auf seinem langen Weg durch die verschiedenen Heime nie abgibt; als er, kurz vor dem Ende des Films, das Feuerzeug wie achtlos weggibt, ist dies eine klare Vorausdeutung auf seinen (kurze Zeit später vollzogenen) Selbstmord.

Die Zerstörung von Objekten kann nicht nur den symbolischen Mord an anderen Personen bedeuten, sondern auch abstraktere Bedeutung haben. Ein Beispiel findet sich in *HOMICIDAL* (USA 1960, William Castle), wo mit der Gewaltanwendung gegen Dinge eine Kommentierung der (psychischen) Situation der Protagonistin und eine Vorwegnahme der weiteren Handlung geschieht (kommentative Funktionen erfüllen symbolische Morde natürlich auch, doch stehen sie nicht im Vordergrund): Die verstörte Emily (Jean Arless) dringt in die Wohnung ihrer Konkurrentin Miriam (Patricia Breslin) ein und zerreißt zunächst eine Tulpenblüte (Miriam ist Blumenhändlerin); dann wendet sich Emily kleinen Porzellanfiguren zu, die Braut und Bräutigam (!) darstellen. Sie wendet die Figuren paarweise einander so zu, daß sie sich zu küssen scheinen. Dabei hat sie einen konzentriert-verträumten, abwesenden Blick, wie in Erinnerung einer glücklichen Situation. Plötzlich wirft sie mit einer rigorosen Handbewegung die Figuren vom Tisch, sie zerbrechen.

Eines wird an allen diesen Beispielen deutlich: Zwar ist aus der Psychoanalyse bekannt, wie wichtig die Bezüge von Personen zu materiellen Gegenständen sind und in wie vielen Fällen das Verhalten Objekten gegenüber symbolische Bedeutung hat, doch sind die Vorkommen von symbolisch besetzten Dingen in einschlägigen Filmen weniger von den - gegebenenfalls archetypischen - Objektbedeutungen abhängig als vielmehr von der Rolle, die sie innerhalb der Erzählung spielen. Es kommt darauf an, daß in der Art

und Weise, wie die Protagonisten mit Dingen umgehen, ihre Beziehung zu anderen Personen oder zu ihrer eigenen Lebenswelt aufscheint. Dies gelingt um so eher, je einfacher und deutlicher der Bezug der Dinge zu den Personen oder zu einer bestimmten Lebensform ist.

Oft ist die Zerstörung der Dingwelt eine Handlung, die an der Schwelle des Übergangs von einer Lebensform zu einer anderen steht. Ein zentrales Thema ist dies in JEDE MENGE KOHLE (BRD 1980, Adolf Winkelmann), wie überhaupt in diesem Film über die Beziehungen der Handelnden zu ihrer gegenständlich-dinglichen Umwelt dauernd gehandelt wird. Die Story: Katlewski (Detlev Quandt) taucht aus tausend Metern Tiefe auf, Gepäck hat er keins, keiner weiß, woher er kommt. Er kommt, um abzurechnen, aber das weiß nur er. Er lernt das Mädchen Ulli (Ulli Heucke) kennen, sie leiht ihm ein Bett, er besorgt sich eine Säge. Eine Familienfeier bei den Vermietern Ullis (Tana Schanzara und Hermann Lause) ist ein erster Höhepunkt, der den "inneren Wahnsinn" der Lebenswelt der kleinbürgerlichen Bergleute offenlegt. Die ganze Sequenz ist aus der subjektiven Sicht Katlewskis gefilmt, ein Weitwinkelobjektiv verzerrt zudem die Raumkonstruktion. Klaus (Bernie Bernstein), der Schwiegersohn der Vermieter, ist ein Prototyp des zerstört-angepaßten, auf Besitzstandswahrung und Statussymbolik eingeschworenen Aufsteigers, der, als er betrunken ist, Katlewski in drei Sätzen davon unterrichtet, wieviel er zusammen mit seiner Frau verdiene, was für ein tolles Auto er fahre, daß er beim Bumsen mit seiner Frau immer noch so viel Spaß habe wie am ersten Tag, daß man das alles aber eigentlich aufgeben sollte, man sollte sich scheiden lassen, es wäre alles gräßlich. Auch sein Schwiegervater produziert permanent solche widersprüchlichen Aussagen; einerseits behauptet er, er sei "gern Bergmann", auf der anderen Seite leidet er enorm unter dem Alltagsterror, den die Frau des Hausmeisters verbreitet, unter dem Müll, der sich in den Aufzügen und sonstwo stapelt. Unterschnitten ist der Film immer wieder mit Bildern einer zerstörten Stadtlandschaft, deren Gesicht von labyrinthischen und menschenleeren Industrieanlagen diktiert ist. Katlewskis Abrechnung: Symbolisch für alles andere muß seine alte Wohnungseinrichtung dran glauben, das Interieur einer kleinbürgerlichen Idylle. Ein Karl-May-Buch wird genauso zum Opfer der Säge wie der Mahagonitisch, Lampen, Stofftiere. Diese entscheidende Szene des Films ist ganz und gar vom durchdringenden Ge-

räusch der Motorsäge durchtönt; die Radikalität und der symbolische Gehalt von Katlewskis Handlung sind nicht nur dadurch unterstrichen, daß klassische Musik unterlegt ist, sondern vor allem durch die Montage. Im ersten Teil wechseln Einstellungen, die Katlewskis Zerstörungswerk zeigen, mit den Teilen eines langen Rundschwenks über eine weite Industrielandschaft, die im zweiten Teil durch Aufnahmen alter Menschen, die verständnislos aus Haustüren und Fensterluken heraus das beobachten, was Katlewski tut, ersetzt und weitergeführt werden.

Die andere Seite des Spektrums: Die Objekte verkörpern/symbolisieren Komplexe, stehen für eine Schuld, eine Trauer, sind dingliche Anzeichen der Macht, die ein anderer auf einen ausübt. Der "Fetisch" ist eine Spur der Unterwerfung des Individuums unter einen fremden Herrschaftsbereich (und die Korrespondenz zu Neurosen, Schuldkomplexen, Inzestmotiven usw. ist naheliegend). Die Spannweite ist auch hier weit: Jemand ist gestorben, aber seine Räumlichkeiten bleiben unangetastet: das Zimmer des einst geliebten Menschen als Schrein des Andenkens an ihn (als Beispiele können sowohl REBECCA, USA 1940, Alfred Hitchcock, DEMENTIA 13, USA 1962, Francis Ford Coppola, PSYCHO, USA 1960, Alfred Hitchcock, wie auch, als eine extreme Ausarbeitung von Trauerhandlungen, François Truffauts LA CHAMBRE VERTE, Frankreich 1978, gelten). Der Sohn mumifiziert die Mutter (wie in PSYCHO), oder der Bruder, der am Tod der Schwester schuldig geworden ist, macht eine Wachspuppe als Fetisch-Andenken an die Tote (wie in DEMENTIA 13). Erwähnt sei schließlich noch die skurril-groteske Komödie ENSAYO DE UN CRIMEN (Mexiko 1955, Luis Bunuel), in der der Protagonist Archibaldo de la Cruz (Ernesto Alonso) eine Spieldose wiederfindet, bei deren Klang in seiner Kindheit das Kindermädchen erschossen wurde; die wiedergewonnene Dose löst den Wunsch aus, in einer Wiederbeschwörung der Vergangenheit Menschen zu töten - die Opfer sterben aber immer vor der Tat auf andere Weise. Archibaldo entkommt dem fetischistischen Fluch, indem er den Mord selbst symbolisiert / fetischisiert: Anstelle seines letzten Opfers - wie die anderen eine Frau - verbrennt er eine Wachspuppe, die nach ihrem Vorbild gefertigt wurde.

Selten aber geht ein Film so weit wie PSYCHO, in dem die fetischistische Beziehung des Sohnes (Anthony Perkins) zu dem Gedenkengegenstand seiner Mutter bis in die Bildkomposition hinein wirkt. In

einer Analyse von Roger Dadoun: "Die Gestalt der bösen Mutter ist hier klar abgegrenzt (insofern sie die Psyche des Sohnes nicht gänzlich überwuchert - dies wird die Auflösung sein), scharf und augenscheinlich; der grauenerregendste Augenblick des Films, der den wahren phantasmatischen und affektiven Angelpunkt der Erzählung bildet, ist eben jener, da die Mutter allgegenwärtig wird, die ganze Leinwand einnimmt: Auf einer Seite, in einem Sessel sitzend, die mumifizierte Leiche der Mutter, ein grimmigmaserendes Skelett, die wirkliche, aber tote Mutter; auf der anderen Seite, quicklebendig, aber 'irreal', phantasmatisch, eine lächerliche, aus einem Morgenrock und einer Perücke gebastelte Maske, die vom Sohn gespielte Mutter, die aktualisierte Image, die das Zeichen ihrer Funktion schwingt, das Messer. Die Organisation des Raums macht die Struktur des Dramas deutlich spürbar; es lassen sich drei Orte von abnehmender Intensität und Morbidität unterscheiden: das erhöhte Haus, Ort der Herrschaft der Mutter, mit Angst und Schrecken beladen, das verbotene, der zerstörerischen Gewalt der Mutter geweihte Denkmal; das Motel, Ort des Durchgangs, des Transits - realer Durchgang vorbeireisender Kunden, aber auch Durchgang der beiden Persönlichkeiten des Sohnes, ein Ort, der von der Gegenwart des Sohnes immer mehr entleert, vom mütterlichen Haus vampirisch aufgesogen wird; eine Außenwelt, ein Anderswo, eine vielgestaltete und dynamische Realität, zu der der Sohn keinen Zugang mehr hat, eine Welt, die sich damit begnügt, Sendboten zu schicken, die für den Ausdruck und das Ablesen der Psychose notwendigen Zeichen auszusenden, und schließlich in der wortreichen Rede des Psychiaters den Sieg davonträgt" (Dadoun 1972: 354-355), Die Handlungsorte spiegeln so die Einkerkelung des Sohnes in sein Bild der Mutter, die Abbildung der Realität folgt dem Konzept des Wirklichen.

Anmerkungen

17. Indizien für die semantische Struktur von "Psychopath" und "psychopathisch" finden sich in zahlreichen z.T. prägnanten Definitionen, die in Kriminalgeschichten selbst enthalten sind (auch dies im übrigen ein Beleg für die Reflexivität der Texte und ihrer Gegenstände). Einige Beispiele: "Diskretion und Zurückhaltung sind nicht gerade die starke Seite des Psychopathen" (Alfred Hitchcock, *FRENZY*, Großbritannien 1972). "Eine psychopathische Persönlichkeit ist ein Mensch, bei dem man sich - mit Ausnahme von Schwierigkeiten - auf nichts verlassen kann" (Ross McDonald, 1971). Derartige Definitionen zeigen, dass die Semantik der hier interessierenden

Sprachmittel vor allem in den Bereich der Funktionalisierung der entsprechenden Merkmalsträger in Geschichten verweist (so dass man eigentlich angemessener von "Figuren in psychopathischer Funktion" sprechen würde).

[18] Diesen besonderen Eigenschaften des Protagonisten gemäß veränderte sich natürlich auch der Gangsterfilm. Seine realen Vorbilder waren nicht mehr die zwar brutalen, aber letztlich geschäftstüchtigen Bosse der Prohibitionszeit (wie Al Capone, John Dillinger usw.), sondern vielmehr die irrationalen Motiven folgenden Lebensgeschichten des Charles Starkweather und der Caril Ann Fugate und des Charles Manson. Zu den Vorbildern gehören Perry Smith und Richard Hickock, die ohne erkennbaren und einsehbaren Grund die Clutterfamilie getötet hatten (Truman Capotes Buch *In Cold Blood* (1965) ist eine Rekonstruktion der Tat - aus der Sicht der Täter). Albert DeSalvo, der Würger von Boston, gehört genauso dazu wie Charles Whitman, der texanische Heckenschütze, und der Tierkreiszeichenmörder aus San Francisco. Auch ältere Vorbilder wie Jack the Ripper oder die deutschen Massenmörder Kürten und Haarmann gewannen für den Film neue Aktualität. - Das vielfach beschriebene Prinzip des "taken from the headlines" eröffnet natürlich zwei Fragen: (1) Der Wandel der konzeptuellen Modelle muß aufgefaßt werden vor dem Hintergrund des Wandels des gesellschaftlichen Umfeldes, in dem die Konzepte ausgebildet werden. Wie kommt es, dass reale Vorkommen zum Teil erst sehr viel später zu Beispielen jeweiliger Konzeptionen deklariert werden? Ist es möglich, dass das gleiche Beispiel in anderen Konzeptionen neu und anders gefaßt wird? Beides kommt selbstverständlich vor und ist ein starker Beleg für die Interaktion zwischen Realität und Konzeptualisierung.

(2) Brisanter ist die zweite Frage: Verändert sich die Kriminalität bzw. verändern sich die Formen der Kriminalität unter dem Einfluß oder unter dem Druck sich wandelnder Konzeptualisierungen der Kriminalität? Ist also auch die (reale) Kriminalität ein Produkt der jeweiligen kulturellen Umgebung? Gibt es also "Moden der Kriminalität" - gleichgültig, welche individualpsychologischen Implikationen das haben mag? Stimmt dies, kann natürlich wiederum von realen Erscheinungsweisen der Kriminalität zurückgeschlossen werden auf die innere Form der jeweils geltenden "Realität".

[19] Die Perspektivierung des Geschehens spielt eine entscheidende Rolle: Würde die Geschichte von der Recherche des Kommissars aus geschildert, müßten völlig andere Eigenschaften und Züge des Protagonisten in der Geschichte funktional gemacht werden. Bislang ist über Perspektivierungen und ihre Rolle in Rezeptionen nur wenig bekannt; dennoch eine Anmerkung: Es scheint nur sehr wenige vom recherchierenden Polizisten aus perspektivierte Geschichten zu geben, die einen Einblick in die Motivstruktur des jeweiligen (kriminellen) Gegenspielers gestatten. Kommen die Motive ins Spiel, werden sie in Kategorien gefaßt, die dem Polizisten (als einem Agenten der "Normalität") verfügbar sind, so dass auf diesem Wege insbesondere der psychopathische Ausbruch aus dem "normalen Alltag" wieder konzeptuell eingeholt und geglättet wird.

[20] Zwar hat die empirische Forschung zur nicht-verbalen Kommunikation tatsächlich zahlreiche Unterschiede zwischen den mimischen, gestischen, posturalen usw. Verhaltensweisen gestörter und nichtgestörter Personen festgestellt, doch sind solche gestisch-mimischen Extraordinaritäten, wie sie vor allem im Horrorfilm auftreten, sicherlich genrespezifische Fiktionen. M.a.W., die Rollenfigur des (gefährlichen) "Irren" funktioniert nicht nur auf Grund seiner Stellung im Personalgefüge der Geschichte als Störfaktor, sondern wird auch im mikrostrukturellen Bereich von Auftreten und Interaktionsweise überdeutlich als "nicht-normal", irritativ und blockierend, als unberechenbar usw. gekennzeichnet. Als Überblick über die Forschungsergebnisse der nichtverbalen Kommunikation zu diesen Problemen kann Harper/Wiens/Matarazzo (1978: 134-141) dienen.

Im einzelnen liegen folgende Befunde vor: (1) Während normalerweise Sprechen und rhythmische Bewegungen des Körpers aufeinander abgestimmt und synchronisiert werden, fällt bei vielen Patienten eine "motion flow dissynchrony" auf. (2) In Abhängigkeit vom Gesprächsthema kommt es zu spiegelbildlicher Kongruenz der Oberkörperhaltungen von Arzt und Patient: Je stärker das therapeutisch-diagnostische Interesse des Arztes thematisch ins Spiel kommt, desto ausgeprägter ist die komplementäre posturale Haltung. (3) Es sind einige mikromomentane Handbewegungen beobachtet worden, die immer dann auftreten, wenn Vokabeln auftreten, die normalerweise mit "Ärger" assoziiert waren, oder an Stellen, die mit "Mutter", "Milch", "Essen" usw. verknüpft wurden; man vermutet gewisse Ähnlichkeiten dieser Bewegungen mit kleinkindlichen Greifbewegungen, die ebensowenig ziel- und zweckorientiert eingesetzt werden wie die mikromomentanen Bewegungen. (4) Das Gesamtverhalten zeigt Asynchronisierung.

Ekman und Friesen konnten 1969 eine schwer depressive Frau filmen; sie stellten fest, dass Bewegungen und Ausdrucksweisen des Kopfes "the patient's intended message of 'being well' übermittelten, während Haltung und Bewegungen des Körpers das Gegenteil mitteilten.

Die Benutzung dieser realen Unterschiede und Disharmonien im Film geht von realistischer Verwendung bis hin zur Ersetzung von in der Realität nachweisbaren Unterschieden und Kontrasten zu künstlichen Verhaltensweisen, die eine eigene Existenz als "Muster des Wahns im Film/in den Medien" haben. Einige Beispiele:

(1) In dem Film *FACES* (USA 1968) von John Cassavetes bricht die hysterisch erregte Ehefrau immer wieder in schreiendes Gelächter aus. Z.B.: "When Maria tells Richard a story about oral sex, she screams with nervous laughter and Richard joins her" (Kinder/Houston 1972: 225). Es entsteht der Eindruck einer widersprüchlichen Aussage - eine Information wird von der anderen überlagert, so dass sich beider Modus verändert.

(2) Offene Kontraste zwischen der verbalen Zuwendung und nichtverbaler Abweisung werden insbesondere zur Charakterisierung des ärztlichen Personals benutzt. An einem deutlichen Beispiel: "Louise Fletcher as Nurse Ratcliff in Milos Forman's adaptation <...> *ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST* constantly assures her patients of her solicitous feelings, but the actress's marvelously expressive face tells us otherwise" (Beja 1979: 28).

(3) Osterland (1968: 61) erwähnt den "flackernden Blick" als Kennzeichen irrsinniger Wissenschaftler. (4) "Darstellungen von Geisteskranken in den Massenmedien unterstreichen die bizarren Symptome. Beispielsweise wird die Information bezüglich Faktor I (Die Vorstellung, dass geistesranke Personen gegenüber 'Normalen' anders blicken und agieren) 89mal gegeben. Von diesen 89 Informationen bestätigten 88 den Faktor, d.h. es wurde darauf hingewiesen oder nahegelegt, dass solche Personen 'anders aussehen und handeln' [...]. In Fernsehspielen z.B. betritt die kranke Person die Bühne glasigen, starren Blicks, den Mund weit aufgerissen, unzusammenhängende Sätze murmelnd, hemmungslos lachend und ähnliches mehr. Selbst in einem Zustand schwacher Störung, etwa neurotischer Phobie oder Zwangsvorstellungen, wird der Betreffende in Mienenspiel und Gesten exzentrisch dargestellt" (Nunnally 1961: 74; zit. n. Scheff 1973: 57).

Eine eigene Untersuchung hat der Gegenstand noch nie gewinnen können; dennoch dürfte es interessant sein, die Diskrepanzen zwischen den filmspezifischen Formen abweichenden nichtverbalen Verhaltens und der entsprechenden Beobachtungen in der Realität einander gegenüberzustellen.

[21] Die Deklaration der hier anstehenden Phänomene als "Fetisch" fällt insofern schwer, als dieser Terminus wissenschaftlich mehrfach besetzt ist: "Fetisch" wird in der Psychoanalyse (Stichwort: Freud) und in der Soziologie (Stichwort: Marx) verschieden gebraucht. Hier wird nicht zwischen den beiden wichtigsten Gebrauchsweisen getrennt, obwohl natürlich die Beispiele danach sortiert werden könnten; für den hier anstehenden Zusammenhang wird davon ausgegangen, dass in allen möglichen Kontexten aus allen möglichen Motiven mit diversen Konsequenzen die dingliche Umwelt der Handelnden mit Sonderbedeutungen belegt werden kann - sei es am individuellen Gegenstand angeknüpft, sei es an einem Stil, einem "dinglichen Soziolekt" -, die in der Rezeption zu signifikanten Schlußfolgerungen auf das motivationale Gefüge der Protagonisten benutzt werden können. Diese "sekundären Bedeutungen" sind in der Regel vage, und sie funktionieren fast ausnahmslos indexikalisch (entweder sind sie Handlungszusammenhängen entnommen und indizieren sie nach dem "pars pro toto"-Prinzip und dem Prinzip der Wiederholung, oder sie sind Nachbildungen und arbiträr-indexikalisch mit dem Bedeuteten verknüpft). Als Überblick über die Theorien zum "Fetisch" vgl. Pontalis (1972). Als Versuche, ein generalisiertes Konzept von "Fetischismus" auf die Analyse von Filmen zu übertragen und anzuwenden, vgl. Mulvey (1977) und Renov (1982).

Literatur

Dadoun, Roger (1972) *Der Fetischismus im Horrorfilm*. In: PONTALIS (1972: 337-370).

Harris, Robert A. / Lasky, Michael S. (1979) *Alfred Hitchcock und seine Filme*. Hrsg. v. Joe Hembus. München: Goldmann (Goldmann-Magnum. 10201.)

Hildebrandt, H.P. (1967) "We rob banks". In: *Mental Health* 26, S. 15-17.

- Kinder, Marsha / Houston, Beverle (1975/76) Madwomen in the movies: Women under the influence. In: Film Heritage 11,2, S. 1-12, 33.
- Mulvey, Laura (1977) Visual pleasure and narrative cinema. In: Women and the cinema. Ed. by Karyn Kay & Gerald Peary. New York: Dutton, S. 412-428.
- Nunnally, Jum C., Jr. (1961) Populär conceptions of mental health. Their development and change. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Patalas, Enno (1957) "Nachts, wenn der Teufel kam". <Rezension.> In: Filmkritik 1, S. 155.
- (1961) "Ein Schrei gegen Mauern". <Rezension.> In: Filmkritik 5, S. 39-40, 49-51.
- Pauer, Florian (1982) Die Edgar Wallace-Filme. München: Goldmann (Goldmann-Magnum. 10216.).
- Pontalis, J.-B.; Hrsg. (1972) Objekte des Fetischismus. Frankfurt: Suhrkamp (Literatur der Psychoanalyse.).
- Renov, Michael (1982) From fetish to subject. The containment of sexual difference in Hollywood's wartime cinema. In: Wide Angle 5,1, S. 16-27.
- Scheff, Thomas S. (1973) Das Etikett "Geisteskrankheit". Soziale Interaktion und psychische Störung. Frankfurt: S. Fischer (Conditio Humana.).
- Schulte, W. / Toelle, R. (1975) Psychiatrie. 3., neubearb. u. erw. Aufl. Berlin / Heidelberg / New York: Springer.
- Stumme, Wolfgang (1975) Psychische Erkrankungen - im Urteil der Bevölkerung. Eine Kritik der Vorurteilsforschung. München / Berlin / Wien: Urban & Schwarzenberg (Fortschritte der Sozialpsychiatrie. 1.).
- Swingle, P.C. (1965) Relatives' concept of mental patients. In: Mental Hygiene 49, S. 461-465.