

Hans J. Wulff

Ikongraphische Andeutungen. Mimik und Körpersprache des "Psychopathen"

Eine erste Fassung dieses Artikels erschien in: *Bildstörungen. Kranke und Behinderte im Spielfilm*. Hrsg. v. Stefan Heiner u. Enzo Gruber. Frankfurt: Mabuse-Vlg. 2003, S. 71-78.

Bibliographische Angabe der Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/2-121>

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.

Muster des Wahns

Manches Detail der Darstellung psychisch Kranker scheint der Realität selbst abgeläutert 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 gemein 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 gespielter 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 Grenzbewegung 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.

Verstärkte Vor-Bilder

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‘, Geistesranke 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 Ausdrucksemmematik und gehören zu den Genre-Signalen. Allzu auffallend sind die Muster, mit denen dem Zuschauer signalisiert wird, daß der Psychopath Alltagsre-

geln 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 können 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.

Prototyp Kinski

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".

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, abubrechen, wendet Kinski den Blick nicht ab. Aus den Forschungen zur nonverbalen Kommunikation ist bekannt, wie es beunruhigend es ist, wenn jemand in einem Gespräch die Augen nicht ab und zu abwendet.

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 Publi-

kum 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*)".

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

Verzerrende Kameraperspektiven

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 ausge-

breiteten 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.

Mimik: Vorbote und Rätsel

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 Situa-

tion, 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 Gesicht 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 heirate. 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 subjektivi-

ven 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. Die-

ser 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.