

spektive nun geradezu um. Es fokussiert einen bestimmten Teilaspekt der Psychopathen-Filme: die Gewalt. Es geht um Filme, in denen das Innerpsychische des Mörders eine nachrangige Rolle spielt. Im Zentrum der Filme steht in seiner radikalsten Form das Äußere der Krankheit. Hier wird die Oberfläche des Wahnsinns und damit auch die Oberfläche seiner genretypischen Stilisierungsformen behandelt.

## 8.5 Psychopathen und Gewalt

### Zur medialen Darstellung von Gewalt und psychischer Krankheit

Das Thema Gewalt stellt nicht nur im Psychopathen-Genre, sondern im Spielfilm allgemein einen prominenten und auch sehr umstrittenen Gegenstand dar. Filme, die Gewalt darstellen, finden ein besonderes Augenmerk der Sozialwissenschaften. Zentrale Fragestellungen sind die nach Medienwirkungen und Rezeptionsweisen im Rahmen pädagogischer Diskurse. Ereignisse wie Morde an Schulen (vgl. TAZ 27.04.2002, S.3) und eine allgemein konstatierte Zunahme von Gewalttaten unter Jugendlichen bringen Gewaltfilme verstärkt in die Kritik. Die Gewaltdarstellungen werden hinsichtlich ihres möglichen Aufforderungscharakters problematisiert. Die Frage nach Notwendigkeit und Angemessenheit von Zensur wird dabei mitverhandelt.

So wie die Grenzen legitimer Formen von Gewaltdarstellung untersucht werden, wird in den kritischen Sozialwissenschaften auch die im medienpädagogischen Mainstream-Diskurs weit verbreitete kausale Erklärung von realen gewalttätigen Praktiken mit medialen Gewaltdarstellungen bzw. virtuellen Praktiken (Computerspiele) problematisiert.

Die Verurteilung medialer Gewalt wird hier als eine diskursive Verschiebung des Blickwinkels von den gesellschaftlichen Ursachen struktureller Gewalt hin zu Gegenständen unmittelbarer Empörung kritisiert (vgl. dazu den Dokumentarfilm *BOWLING FOR COLUMBINE*, USA 2002, Michael Moore). Anstatt einer pauschalen Verurteilung medialer Gewalt werden Kriterien erarbeitet, um pädagogisch legitime bzw. unter Umständen auch sinnvolle von bedenklichen Gewaltdarstellungen unterscheiden zu können. Diesem Problem ging *Stuart Hall* bereits in einem frühen Aufsatz (Hall 1964) nach. Er differenziert zwischen filmischen Formen, in denen Gewalt als nachvollziehbarer Teil der Realität oder als dekontextualisiertes Unterhaltungsmoment inszeniert wird. In der ersten Form mache der mit Gewaltdarstellungen verbundene Tabubruch durchaus Sinn, weil sich dadurch Potenzial für eine kritische Auseinandersetzung mit gesellschaftlicher Realität eröffne.

Misst man Halls Forderung nach einer Kontextualisierung der Gewalt daran, ob die Filme reale Lebenswelten abbilden, so werden die Psychopathen-Filme dem Anspruch nach Realitätsbezug sicherlich nicht gerecht. Gewalt sowie psychische Störung werden hier in der Regel stilisiert dargestellt. Wenn psychosoziale und damit gesellschaftliche Dimensionen des Unfassbaren ausgelotet werden sollen, dann wird – wie beispielsweise in *DER TOTMACHER* – auf Gewaltdarstellungen dagegen vollständig verzichtet. Eine realistische Darstellung der Gewalttaten von Psychopathen im Rahmen einer realistischen Erzählung des entsprechenden gesellschaftlichen Kontextes ist grundsätzlich sehr schwierig, weil damit Grenzen des Erträglichen berührt

werden. Der österreichische Filmemacher Michael Haneke stellt sich dieser Herausforderung. In seinen beiden Filmen *BENNYS VIDEO* (1992) und *FUNNY GAMES* (1997) zeigt er in realistisch schonungsloser Weise Jugendliche, wie sie ihre Opfer töten und was sie dazu denken. Er liefert keine Möglichkeiten zur Distanzierung wie soziologische, psychologische Erklärungsansätze oder ästhetische Verfremdungen. Die Filme sind unspektakulär, aber schlicht hart. Sie liefern die Möglichkeit eines Erlebnisses, aber ganz sicher keine Unterhaltung. Für Filme, die auf eine breitere Rezeption hin angelegt sind, ist eine derart pure, realistische Darstellung von Gewalt kaum geeignet.

In der Regel wird die Gewalt ästhetisiert, und durch die Fokussierung von Gewalt wird auch, gemessen am Realitätsanspruch, ein falsches Bild von psychischer Krankheit erzeugt. Die kombinierte Darstellung von Gewalt und psychischer Krankheit bedient in erster Linie mediale Stereotypen. Die Figur des Serienkillers ist im Film mittlerweile die häufigste Form der Darstellung von psychisch Kranken. Statistiken zeigen jedoch, dass psychisch Kranke keinesfalls häufiger Gewaltverbrechen begehen als andere (vgl. Scott 1994, S.65; Straub 1997, S.213). So gesehen handelt es sich bei Psychopathen-Filmen um eine irreführende Attribuierung psychischer Krankheit und damit in gewissem Sinne um eine Art der Diskriminierung psychisch Kranker. Eva Straub (Landesverband der Angehörigen Psychisch Kranker e.V.) kritisiert die mediale Darstellung psychisch Kranker als Gewalttäter insofern, als die Filmindustrie hier „eine Minderheit auf übelste Weise für schnelle kommerzielle Erfolge missbraucht, die sich aufgrund ihrer Erkrankung nicht wehren, verteidigen und durchsetzen kann“ (ebd.).

Inwieweit wirkt sich die breite Rezeption von Psychopathen-Filmen auf Psychiatrie-Betroffene aus? Hinsichtlich dieser Frage sind die Ergebnisse des Medienwissenschaftlers *Greg Philo* interessant. Er untersuchte 1994 die Darstellung psychischer Krankheit in vielfältigen Medien wie Nachrichten, Boulevardpresse, Tagespresse, Kinderbüchern oder Fernsehsendungen sowie die entsprechenden RezipientInnenwirkungen. Er kam zu dem Schluss, dass zum einen die Darstellung von psychisch Kranken als GewalttäterInnen die häufigste Repräsentation von psychischer Krankheit in den Medien sei, zum anderen beobachtete er auf der RezipientInnenseite den Effekt, dass die Vorstellung von psychisch Kranken als GewalttäterInnen sogar die gegenteiligen persönlichen Erfahrungen der RezipientInnen überdecken kann. Philo beurteilt dieses Ergebnis als sehr bedeutsam, da vor dem Hintergrund der Medienwirkungsforschung im Allgemeinen beobachtet werden kann, dass widersprechenden persönlichen Erfahrungen in der individuellen Wirklichkeitskonstruktion ein höherer Wahrheitswert zukommt als den Medienwirklichkeiten (vgl. Philo 1994 S.173). Aus diesem Effekt kann die These abgeleitet werden, dass der medialen Konstruktion psychischer Krankheit eine immense ideologische Bedeutung zukommt. Der Befürchtung, dass man sich in der breiten Öffentlichkeit Psychiatrisierte überwiegend wie gewalttätige Film-Psychopathen vorstellt, wird hier trotzdem mit Skepsis begegnet. Philos Beobachtung kann auch so interpretiert werden, dass im öffentlichen Bewusstsein die Vorstellung von Psychiatrisierten von der Vorstellung psychischer Krankheit im Allgemeinen abgekoppelt ist. Das mag paradox klingen, aber das hohe Maß des kulturellen Interesses an psychischer Krankheit korrespondiert in keinster Weise mit einem möglichen Interesse daran, wie es in unserer Gesellschaft psychisch kranken bzw. psychiatrisierte Menschen geht. Daran kann die These angeschlossen werden, dass man im öffentlichen Be-

wusstsein beim Begriff der psychischen Krankheit zwar als Erstes an gewalttätige Psychopathen denkt, aber dass man diese Vorstellung dabei nicht auf Menschen bezieht, die real in der Psychiatrie leben, einen Sozialpsychiatrischen Dienst (SpDi) besuchen, zur PsychotherapeutIn gehen oder eine PsychiaterIn konsultieren. Diese These kann hier nur behauptet werden und müsste im Rahmen einer RezipientInnenbeforschung überprüft werden. Als sicher kann jedoch gelten, dass das öffentliche Interesse an Film-PsychopathInnen größer ist als das an den Realitäten der Psychiatrie oder psychisch Kranker.

Welcher Gewinn kann nun aus der Untersuchung von Film-Psychopathen jenseits der Empörung über die Realitätsverzerrung innerhalb dieses Genres für ein kritisches Forschungsprojekt zur Konstruktion des Störungsbegriffs gezogen werden? Und welche gesellschaftskritischen Inhalte können unter Umständen auch in Psychopathen-Filmen, die noch dazu das Thema der Gewalt verwenden, aufgespürt werden? Zur Beantwortung dieser Frage ist es notwendig, immer wieder die Referenzebenen der medialen Darstellung gewalttätiger Psychopathen zu klären. Der Film-Psychopath bildet die Realität psychisch Kranker in keinsten Weise ab, aber er repräsentiert diskursive Praktiken der gesellschaftlichen Konstruktion von Normalität und Abweichung. Obwohl die Psychopathen-Filme dem Anspruch einer im Sinne der Lebenswirklichkeit von psychisch Kranken kontextualisierten Darstellung von Gewalt nicht entsprechen, erscheinen sie nicht notwendig affirmativ oder gewaltverherrlichend, wenn man Hall folgend ein weiteres Kriterium sinnvoller Gewaltdarstellungen heranzieht: das der Ästhetik.

„What is wrong with the violence of the mass media is not that it is violent but that it is not art - that it is meaningless violence which thrills but does not gratify.“ (Muhlen, Norman; Orig. 1944, zit. n. Hall 1964, S.110)

Die Frage nach ästhetischer Qualität ist natürlich vielschichtig, durchaus kontrovers lösbar und nur im Einzelfall befriedigend zu beantworten. Allgemein kann aber festgehalten werden, dass Hall die ästhetische Qualität von Gewaltdarstellungen als Kriterium verwendet, um diese zu legitimieren. Ein ganz wesentlicher und häufig verkannter Blickwinkel ist dabei der, dass die Ästhetisierung von Gewalt etwas prinzipiell anderes ist als deren Verherrlichung. Wiederum schließt sich die Frage nach Kriterien an, anhand derer zwischen Ästhetik und Verherrlichung von Gewaltdarstellungen unterschieden werden kann. Hall hebt in seinem frühen Aufsatz dabei auf die inhaltliche Nähe zur Realität ab. Die Gewalttaten sollen als sinnhafte Handlung bzw. als subjektive Lösungsversuche innerhalb sozialer Problemlagen nachvollziehbar sein. Die Charaktere benötigen dazu ausreichende Komplexität, emotionale Tiefe sowie einen realistischen sozialen Kontext. Die Film-Psychopathen entsprechen zum Teil durchaus Halls Anspruch nach einer Komplexität des Charakters, trotzdem haben sie aber nichts mit sozialer Realität zu tun. Die Film-Psychopathen gibt es so, wie sie dargestellt werden, nicht wirklich – auch wenn sie häufig nach realen Vorbildern konstruiert sind. Sie sind mediale Produkte, Phantasmen, kulturelle Codes. Die Frage nach einer sinnhaften Kontextualisierung der Gewalt-Psychopathen muss demnach die Frage nach den Referenzebenen der Filme umschließen. Die Film-Psychopathen und ihr gewalttätiges Handeln existieren nicht als solche, sondern kulturell produziert als Fiktion. Die Etablierung dieser Fiktion hat selbst gesellschaft-

liche Umstände und eine Geschichte. Es geht dabei um die kulturelle Realität der Darstellung von Gewalt sowie die Realität ihrer entsprechenden Rezeption. Es geht um eine, wie es der Medienwissenschaftler *Hans-Jürgen Wulff* nennt, „Erzählung der Gewalt“, die mit „kulturellen Variablen“ zusammenhängt (vgl. Wulff, H.-J. 1985, 1997) – also um diskursive Praktik. Die kulturellen Variablen bzw. diskursiven Praktiken der Gewalterzählung können als der gesellschaftliche Kontext verstanden werden, der mit Hilfe ästhetischer Gewaltdarstellungen sichtbar gemacht wird. Dadurch unterscheiden sich so harte und schwer erträgliche Filme wie beispielsweise *MANN BEISST HUND* (Belgien 1992) von *RAMBO* (USA 1982-1988) oder ähnlichen Gewaltverherrlichungen.

## Dekonstruktion des Krankheitsbegriffs und Kritik an struktureller Gewalt

### A CLOCKWORK ORANGE

Gewalt kommt in Psychopathen-Filmen in der Regel immer vor. Die Taten der Mörder werden gezeigt, weil sie spektakulär sind und die Spannung verstärken. Fast jeder Psychopathen-Film beinhaltet Gewalt, aber nicht jeder thematisiert Gewalt. Dies ist, wie oben erläutert wurde, ein wesentlicher Unterschied hinsichtlich ihrer kritischen Reichweite. Beide Genres, der Gewaltfilm und der Psychopathen-Film beinhalten ein spezielles kritisches Potenzial: Ihre Gegenstände, Gewalt und psychische Störung, verweisen auf einen gesellschaftlichen Entstehungshintergrund und auf die Frage nach gesellschaftlicher Normalität. Gewalt sowie psychische Störung überschreiten die Normalität. Ihre Darstellung birgt somit die Möglichkeit, Grenzen der Normalität sowie ihre Konstruiertheit sichtbar zu machen. Aus zweierlei Gründen ist es zweckmäßig, dass der Psychopathen-Film mit dem Gewaltfilm verschränkt wird: Die Synthese der beiden Genres verstärkt zum einen ihre Wirkung. Zum anderen sind die Diskurse von psychischer Krankheit und Gewalt auch real miteinander verbunden. Individuelle Gewalttaten wie Serienmorde, Schülermorde, Amok-Massaker etc., die außerhalb institutioneller Strukturen wie Krieg oder politischer Verfolgung und außerhalb krimineller Organisationen stattfinden, werden meist als „krank“ bezeichnet und auf ihre Ursachen hin befragt. Die psychische Störung der Täter ist eine der prominentesten Antworten darauf. Die Zuschreibung einer erklärenden Krankheit ist Standard – gewissermaßen eine notwendige Reaktion, um die Verunsicherung der gesellschaftlichen Normalität durch den Blick ins Individuum aufzuheben.

Der Kultfilm *A CLOCKWORK ORANGE* von Stanley Kubrick (England 1970) unterläuft diese Pathologisierung gesellschaftlicher Gewalt. Der Protagonist Alex ist skrupellos gewalttätig. Sein Motiv ist Spaß. Alex liebt den Genuss, er ist Ästhet. Der Film ist durchzogen von literarischen Innermonologen, in denen Alex ausführt, was „Ultra-Brutale“ bedeutet. Er verwendet diesen Begriff wie eine feststehende Kategorie. Die poetische Erzählung von „Ultra-Brutale“ lässt diese, getragen von Walzer-Musik, formal als sinnhaft erscheinen, während Alex beispielsweise mit seinen Gefährten im gestohlenen Sportwagen nachts über die Landstraße rast und andere Fahrzeuge von der Straße drängt. In Form eines auktorialen Ich-Erzählers erklärt er:

„Der Durango 95 schnurrte nur so los. Richtig Horror-Show. Und ein warmes Vibrato verbreitete sich in unserem Bauch. Und bald, meine Brüder, gab es überhaupt nur noch Bäume und Dunkelheit, die im Schwarz der Landnacht zusammenflossen. [...] Dann ging's nach Westen, um einen unserer alten Überraschungsbesuche zu machen. Das war immer ein Mords-Trip mit großer Schaffe, viel Geschrei und Ultra-Brutale.“ (Alex)

Die Begriffe „Ultra-Brutale“, „Horror-Show“ oder „Toll-Schocken“ verwendet Alex häufig und selbstverständlich. Im selben Maße wie für Alex der Sinn seiner Gewalttaten fraglos klar zu sein scheint, so sehr bleibt bei der ZuschauerIn die Frage nach dem Grund der Gewalt unbeantwortet. Der Film bietet keinerlei psychologischen Erklärungen an, in denen beispielsweise auf psychische Momente wie Kindheit, Sexualität, Bedürfnisse oder Macht Bezug genommen wird. Auf der Innenseite von Alex' Psyche kann nichts Problematisches gefunden werden. Er steht auf Gewalt, das ist befremdlich und abzulehnen, aber in seiner Psyche zeigt sich kein Ansatzpunkt, von dem her man seine Obsession verstehen könnte.



Abb. 124: A CLOCKWORK ORANGE

Zum Plot: Der Jugendliche Alex lebt im London der nahen Zukunft (1983). Er ist der Anführer einer Bande, mit der er durch die Gegend zieht, Leute zusammenschlägt und Frauen vergewaltigt. Zusammen mit seinen Eltern lebt er in kleinbürgerlichen Verhältnissen in einer Hochhausiedlung. Nachdem es zwischen ihm und seinen Gefährten, den Droogs, zu Konflikten gekommen ist, verraten ihn diese. Alex wird von der Polizei festgenommen und wegen Mordes verurteilt. Im Gefängnis gelingt es ihm, in ein Trainingsprogramm aufgenommen zu werden, das ihm Straffreiheit bringt. Mit einer Aversionstherapie wird erreicht, dass Alex gegenüber Gewalt und Sex nur noch Ekel empfinden kann. Ein Nebeneffekt der Therapie ist, dass er die von ihm sonst so geliebte Beethoven-Musik nicht mehr hören kann, weil die aversiven Reize zufällig in Zusammenhang mit dieser Musik präsentiert wurden. Nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis wird Alex selbst nun mehrmals Opfer von Gewalttaten. Er kann sich aufgrund seiner Konditionierung nicht mehr wehren. Ehemalige Opfer rächen sich an ihm, eines zwingt ihn sogar, Beethoven-Musik zu hören. Alex springt schließlich aus dem Fenster, überlebt aber. Sein Schicksal hat mittlerweile breite Aufmerksamkeit bei der Presse gefunden. Derselbe Minister, der Alex in das Trainingsprogramm zur Kriminalitätsbekämpfung aufgenommen hatte, wird nun angeklagt, an Alex unmenschliche Methoden durchgeführt zu haben. Aus opportunistischen Gründen wendet der Minister sich nun erneut Alex zu, der im Krankenhaus liegt. Er umsorgt ihn, füttert ihn und verlangt dafür Kooperation. Durch den Suizidversuch scheint sich Alex' Konditionierung gelockert zu haben. Bei projektiven Tests zeigt sich die Gewaltneigung wieder. Dies scheint nun aber niemanden mehr zu stören. Vor einer riesigen HiFi-Anlage genießt er im Krankenbett auch wieder Beethoven-Musik und Sex-Fantasien. Am Ende ist Alex grinsend unter den Blitzlichtern von Presseleuten mit einem strahlenden Minister an seiner Seite zu sehen, wie am Anfang des Films im close up shot.

In *CLOCKWORK ORANGE* ist die Gewalt nicht nur auf Seiten des Individuums, sondern auch auf Seiten der Gesellschaft zu sehen. Die Psychiatrie tritt ausschließlich als anpassende, gleichschaltende Institution auf (vgl. Wulff H.-J. 1995, S.107f.). Alex' Therapie findet in einem Orwellschen Ambiente statt. Unter der Aufsicht von WissenschaftlerInnen wird er auf einen Stuhl gefesselt, seine Augen werden mit Klammern offen gehalten, und es werden ihm Gewaltszenen auf einem Bildschirm vorgeführt. Zudem wird ihm ein Mittel injiziert, das Todesängste hervorruft. Unter dem Druck dieser Folter bricht er psychisch zusammen, er entwickelt eine Aversion gegen Gewalt. Der leitende Arzt erklärt dabei die Wirkungsweise der Therapie so: In Zusammenhang mit der Angst auslösenden Droge bewirke die Zwangswahrnehmung der Gewaltszenen bei Alex „die tiefsten Assoziationen zwischen seiner eigenen katastrophalen Umwelterfahrung und der Brutalität, die er hier sieht“. Vor dieser Therapie ist bei Alex keinerlei Anzeichen irgendeines Leidensdrucks feststellbar. An der Innenseite von Alex' Psyche zeigt der Film keinerlei Deformationen oder Problematik – auch keine Widersprüche. Solange er Täter und nicht Opfer ist, geht es ihm, ohne irgendeinen Hinweis auf innere Konflikte, gut. Der Gedanke an eine seelische Krankheit wird erst durch den Kontext der Therapie hergestellt. Zu Beginn dieser Therapie, als er ihr noch standhalten kann, äußert Alex dabei einen interessanten Gedanken, der sein Erleben von Wirklichkeit und damit auch die Subjekt-Konstruktion des Filmes verdeutlicht.

„Der erste Film war richtig gut - ein gekonnter Streifen wie aus Hollywood. Der Ton war richtig Horror-Show. Das Geschrei und Gejammere konnte man hören, als ob man dabei wäre - und gleichzeitig auch noch das Keuchen der Mahrschicks (Schläger, A.d.V.), die da jemanden toll-schockten. Und dann, stellt euch vor, fing auch schon unser lieber alter Freund, der rote, rote Vino zu fließen an - wie vom Fass, der gleiche auf der ganzen Welt, als würde er von einer einzigen Riesen-Firma überall hingeliefert. Es war hinreißend komisch, dass die Farben der wirklichen Welt erst wirklich echt aussehen, wenn man sie auf dem Screen sieht.“  
(Alex)

Dieser „Screen“ ist konkret der Bildschirm, den er während der Therapie betrachten muss. In einem allgemeineren Sinne kann dieser „Screen“ auch als ein ästhetisch formalisiertes Außen verstanden werden, von dem her Alex' Subjektivität konstruiert ist. Alex' Gewalttätigkeit korrespondiert mit gesellschaftlicher Gewalt. Dabei wird das Thema der Gewalt so überspitzt inszeniert, dass – jenseits seiner Klinifizierung – der Begriff des Wahnsinns zwangsläufig mit ins Spiel kommt. Der Wahnsinn wird in *A CLOCKWORK ORANGE* zunächst in zwei unterschiedlichen Erscheinungsweisen eingeführt: individuell und gesellschaftlich. Auf Seiten der Gesellschaft wird das Bild einer entfremdeten sozialen Welt inszeniert. Gleich zu Beginn des Films ist beispielsweise die Corona-Milchbar, also ein öffentlicher Raum zu sehen, in dem vor dem Hintergrund psychedelischer Musik bizarre Puppen das Bild einer ästhetischen, aber toten Außenwelt induzieren. Auf Seiten des Individuums wird Alex als ein anarchistischer Rebell gegen eine leblose Welt dargestellt. Dieser anfänglich konstruierte Widerspruch zwischen Subjekt und Gesellschaft wird dann im Laufe des Films sukzessive aufgehoben. Die beim Anarchisten Alex verortete Gewalttätigkeit wechselt auf die Seite der Gesell-

schaft hinüber und wird schließlich am Ende des Films wieder auf Alex' Seite zurückgebracht, aber diesmal konform zur gesellschaftlichen Struktur. Die Frage nach Normalität und Abweichung kann nicht beantwortet werden, weil der Film keine entsprechenden Kriterien übrig lässt. Das heißt, der Wahnsinn markiert keine Grenze zwischen Normalität und Abweichung. Zwischen Alex' Wahnsinn und dem der Gesellschaft gibt es auch keinen vermittelten Zusammenhang – etwa durch Sozialisation oder ein Aufbegehren gegen Unterdrückungsmechanismen. Der Wahnsinn von Alex und der der Gesellschaft gleichen sich eher an, werden identisch. Alex „ist die ‚Wahrheit‘ dieses Systems“ – so der Filmwissenschaftler *Georg Seeßlen* (1999, S.207). Seeßlen folgend, zeigt *A CLOCKWORK ORANGE* eine „Schraube der Vergesellschaftung der Gewalt“ (ebd. S.204), die immer weiter gedreht wird:



Abb. 125: Corona-Milchbar

„Zuerst war Alex der anarchistische Gewalttäter, der die Gesellschaft ‚störte‘ [...]. Dann wurde er im gesellschaftlichen Auftrag umgepolt, zu einem Nicht-Gewalttäter, der freilich auch nicht mehr lebensfähig in dieser Welt war. Nach seiner ‚Rekonvaleszenz‘ ist Alex endgültig der Gewalttäter als Künstler geworden, der seine Gewalt nicht gegen die Gesellschaft, sondern für das Publikum inszeniert.“ (ebd.)

Das kritische Potenzial von *A CLOCKWORK ORANGE* wurde von FilmtheoretikerInnen auf unterschiedlichen Ebenen ausgelotet. Im Hinblick auf die Romanvorlage des katholischen Schriftstellers Anthony Burgess wurde *A CLOCKWORK ORANGE* beispielsweise als ein psychologischer, moralischer Appell verstanden:

„Burgess, a Catholic, clearly feels that our society will only grow more violent if we continue to deny the original nature of aggressive impulses within us.“ (Wagner 1975, S.311)

Der Film unterscheidet sich nun sicherlich von der Romanvorlage, da er sich weniger mit dem Phänomen der Aggression, sondern mehr mit dem der strukturellen, gesellschaftlichen Gewalt beschäftigt. Über die offensichtliche Kritik an den Sozialtechnologien der 60er und 70er Jahre hinaus verweist *A CLOCKWORK ORANGE* weiterhin auch auf die mediale Inszenierung von Gewalt. Am Ende des Films wird der Gewalttäter Alex öffentlich gefeiert. Als Star geht er an der Seite des Ministers aus dem Film. Der Feind der Gesellschaft ist zu ihrem Helden geworden. Damit bereitet *A CLOCKWORK ORANGE* die filmische Figur eines postmodernen Gewalttäters vor, wie sie 20 Jahre später in dem umstrittenen Kultfilm *NATURAL BORN KILLERS* zu sehen ist.

## Reflexion kultureller Codes von Gewalt und Psychopathie

### NATURAL BORN KILLERS

Während in *A CLOCKWORK ORANGE* die Kritik sich eher auf strukturelle Gewalt bezieht, wird in *NATURAL BORN KILLERS* ein Begriff medialer Gewalt in Szene gesetzt. Der Gewaltbegriff wird dabei ebenfalls auf einer medialen Ebene mit dem Krankheitsbegriff verbunden. Der Film handelt vom „amerikanischen Psychopathen“. Er wurde 1994 in den USA produziert, Regie führte Oliver Stone. *NATURAL BORN KILLERS* gilt nicht unbedingt als eines seiner Meisterwerke, aber wie kaum ein anderer von Stones Filmen wurde *NATURAL BORN KILLERS* kontrovers, breit und nachhaltig rezipiert. Im Zentrum der Rezeption steht dabei die Frage, ob *NATURAL BORN KILLERS* „gefährlich“ sei, ob der Film Gewalt verherrliche oder kritisiere.



Abb. 126

Das Thema der medialen Inszenierung von Gewalt behandelt der Film explizit. Es geht um ein mordendes Liebespaar und einen Fernsehreporter, der zum Komplizen und Opfer der GewalttäterInnen gleichermaßen wird. Formalästhetisch ist der Film ein Feuerwerk aus 3.000 Schnitten auf 120 Minuten Laufzeit, 60 Musiktiteln (vgl. Kühn 2002, S.19), unterschiedlichen Kameratechniken und wechselnden Soundeinstellungen. Inhaltlich montiert der Film verschiedene Elemente wie Handlungsabläufe, Filmzitate, Werbespots, Comicszenen, Nachrichtensendungen in harten, unmittelbaren Abfolgen aneinander. Der Film arbeitet mit „Hundertern von Schüssen auf das menschliche Aufnahmevermögen“ (ebd.), und deutet damit das Thema Gewalt bereits auf der formalen Ebene an. „The film is clearly a twisted, mind-bending journey into surreal“ (Boggs & Pollard 2003, S.170).

Im Vergleich mit der extremen formalen Komplexität ist *NATURAL BORN KILLERS* auf der Handlungsebene dagegen sehr einfach gehalten. Die jungen ProtagonistInnen Mickey (Woody Harrelson) und Mallory Knox (Juliette Lewis) reisen als Liebespaar und SerienmörderInnen durch die USA. Bevor sie festgenommen werden, haben sie 52 Leute umgebracht. Biographische Hintergründe dieser Taten werden stereotyp, aber auch genre-immanent verwendet: Mickey war im Heim, und Mallory wurde von ihrem Vater sexuell missbraucht. Mallorys Missbrauchsgeschichte wird dabei auf ungewöhnliche Weise erzählt – in Form einer Soap. Interessant ist daran, dass die Soap eines der am meisten konsumierten Alltagsmedien und damit eine sehr bedeutende Projektionsfläche von Normalitätsvorstellungen ist. Den ersten gemeinsamen Mord begehen Mickey und Mallory an deren Eltern – aus Rache für den Missbrauch. Danach morden sie im Genre eines Grunge Murder Movie (vgl. Seeßlen 1995, S.249-258) beliebig weiter.



Abb. 127

Der Grunge Murder Movie besteht aus einer Verbindung „von klassischen Thrillerelemente des Roadmovies, des film noirs, des juvenile outlaw movie und, manchmal, der Sozialsatire“ (ebd. S.251). Im Zentrum dieser Filme steht dabei häufig ein Liebespaar, „dessen Beziehung gleichsam durch die gemeinschaftlich begangenen Morde begründet wird“ (ebd.). Die ProtagonistInnen sind dabei in der Regel weiß und soziale Verlierer. Sie haben jeglichen gesellschaftlich etablierten Boden verloren, sind mittellos und gehören zum sogenannten „White Trash“ (vgl. Koether 1998). Nach frühen Grunge Murder Movies wie *GUN CRAZY* (USA 1949) oder *VOGELFREI* (USA 1949) verankerte der berühmte Roadmovie *BONNIE AND CLYDE* (USA 1967) dieses Bild eines durch materielle Not gesellschaftlich entgrenzten, mordenden weißen Liebespaares. Bezeichnenderweise spielt dieser Film in der US-amerikanischen Entstehungsphase des White Trash, in der Zeit der großen Wirtschaftskrise. Mit dem Film *KALIFORNIA* (USA 1992) wurde die Darstellerin von Mallory, Juliette Lewis, bereits zwei Jahre vor *NATURAL BORN KILLERS* zur „mörderischen white trash-Göre par excellence“ (ebd. S.253), und der Drehbuchautor von *NATURAL BORN KILLERS*, Quentin Tarantino, lieferte ein Jahr zuvor das Buch zu *TRUE ROMANCE* (USA 1993) – einem besonders harten Grunge Murder Movie, der ganz oben auf der schwarzen Liste der politisch rechten Anti-Hollywood-Kampagne landete. Zuvor lieferte David Lynch 1990 mit *WILD AT HEART* die postmoderne Mainstream-Variante des Grunge Murder Movie.

*NATURAL BORN KILLERS* baut also auf einem filmhistorisch bereits gefestigten Sockel auf. Seine Originalität gewinnt der Film durch zwei Momente: Zum einen dadurch, dass er die Reflexion des Genres durch eine radikalisierte Form betreibt. Der Film verwendet nicht nur Zitate seiner Vorgängerkfilme, sondern er besteht gewissermaßen aus diesen Zitaten. Zum anderen stellt er ein schon häufig verwendetes narratives Element des Grunge Murder Movie ins Zentrum: die immanente mediale Reflexion der exzessiven Gewalt. Bereits in den früheren Filmen gesellten sich zur Zweisamkeit des Liebespaares Journalisten und Reporter. In *NATURAL BORN KILLERS* findet die mediale Reflexion der Morde nun sogar in Echtzeit statt. Ein live berichtendes Fernseherteam heftet sich an die Fersen der ProtagonistInnen. Die Inszenierung ihrer romantisch-blutigen Fahrt als ein Medienereignis der Superlative ist das primäre Thema des Films. Mickey und Mallory werden schließlich wie Pop-Stars gefeiert und avancieren zum Kult-Liebespaar. In einem Fernsehinterview erklären drei Jugendliche:

„Ich liebe Mickey und Mallory, die sind so cool.“ [...] „Verstehen Sie uns nicht falsch, wir respektieren menschliches Leben und so. Aber wenn ich Massenmörder wäre, würde ich gerne wie Mickey und Mallory sein.“ (Jugendliche)

Der gemeinsame Höhenflug des Liebespaars wird zur Mitte des Filmes gestoppt. Sie werden gefasst und inhaftiert. Die Story geht im Gefängnis weiter. Auch dort morden Mickey und Mallory weiter: drei Mitgefangene, fünf Wärter und einen Psychiater. Der Fernsehreporter Wayne will mit Mickey dort ein Interview machen. Zuvor ist zu sehen, wie der Gefängnisdirektor und ein Psychiater ihre Standpunkte zu den beiden PsychopathInnen erklären. Die Figur des Psychiaters ist persiflierend: bedeutungsschwanger und inhaltsleer beantwortet er die Frage nach dem psychischen Zustand der beiden so: „Verückt – nein. Psychotisch – ja.“ Etwas genauer erklärt er dann jedoch, dass Mickey und Mallory „den Unterschied zwischen Gut und Böse“ genau kennen – „aber sie scheißen einfach darauf!“. Diese letzte Erklärung entspricht exakt der alten (vgl. Schneider 1923 oder Eysenck & Eysenck S.1978) und der zeitgenössischen populärwissenschaftlich wieder sehr anerkannten Definition des Psychopathenbegriffs (vgl. Hare 1999).

Der Gefängnisdirektor drückt sich als Repräsentant des juristischen Systems moralisch noch deutlicher als der Psychiater aus:



Abb. 128: im Gefängnis

„Wir haben hier drinnen eine Armee von Psychiatern - und die reden von Manie und Schizophrenie und Multiphrenie und Besessenheit - und das macht mich krank. [...] Mickey und Mallory sind kranke Arschlöcher. [...] Sie sind die verdrehtesten und verkommensten Scheißmörder, die ich jemals das Missvergnügen hatte, mir ansehen zu müssen. Und obendrein sind diese beiden beschissenen Schweine auch noch eine wandelnde Erinnerung daran, wie verrottet und abgefuckt unser System in Wirklichkeit ist.“ (Gefängnisdirektor)

„But no thanks to the psychopaths of this world. They combine a grievous disposition with a potential to wage considerable harm. May a plague of flesh-eating bacteria consume their innards, and may they age so rapidly that an anemic prune shall look gorgeous by comparison.“ (Wilson 1999, S.VII; der Autor von „The Psychopath in Film“ ist Mitglied der ‚Humanists of Utah‘; vgl. URL: [www.humanists-ofutah.org](http://www.humanists-ofutah.org))

Auch Mickey erklärt dann in dem Fernseh-Interview seine Ansicht zum Verhältnis von Gesellschaft und Gewalt:

„Das ist doch nur Mord, Mann. Alle Kreaturen Gottes tun das - auf die eine oder andere Art. Sieh dir doch nur mal den Wald an. Da tötet die eine Spezies die andere Spezies. Und unsere Spezies tötet alle anderen Spezies und den Wald gleich mit dazu. Das nennt man dann Industrie und nicht Mord.“ (Mickey)

Mallory drückt sich im Unterschied zu Mickey nicht öffentlich aus. Sie äußert sich autoaggressiv. In ihrer Zelle läuft sie immer wieder singend gegen die Türe. Alle Gefangenen des Gefängnisses verfolgen das Interview auf Bildschirmen. Neben gesellschaftstheoretischen Ausführungen erklärt Mickey auch sein ganz persönliches Verhältnis zur Gewalt:

„Man muss erst mal eine Schrotflinte in der Hand halten, dann wird einem alles klar. [...] Da habe ich meine wahre Bestimmung im Leben erkannt. [...] Scheiße Mann, ich bin einfach der geborene Killer.“ (Mickey)

Die Gefangenen sind von Mickeys Rede berührt. Auf einigen Gesichtern ist abzulesen, dass sie sich verstanden fühlen. Unmittelbar nach dem letzten Satz bricht eine Gefängnisrevolte aus. Mickey nutzt den Aufruhr, beschafft sich eine Waffe und befreit Mallory. An dieser Stelle kommt die Love Story von Mickey und Mallory zu ihrem definitiven medialen Höhepunkt. Nachdem Mallory einem sadistischen Beamten, der sie missbrauchen wollte, die Kehle durchschneidet, fällt sie Mickey um den Hals. Sie küssen sich. Der Reporter Wayne berichtet:

„Ladies und Gentleman, auf diesen Kuss haben sie ein Jahr lang gewartet. Sie tun etwas, von dem ihnen alle sagten, dass sie es nie, nie wieder tun würden. In diesem Moment sind sie beiden die einzigen Menschen auf dem ganzen Planeten.“ (Wayne)

In dieser Szene wird auch besonders deutlich, dass die Beziehung zwischen Mickey und Mallory rollenstereotyp erzählt ist. Mallory schlägt zwar Männer zusammen, aber in Beziehung zu Mickey ist sie durchgängig rollenkonform konstruiert. Mickey tritt z.B. aktiv an die Öffentlichkeit, während Mallory ausschließlich Objekt der Berichterstattung ist. Mickey befreit Mallory, und er führt die Gruppe des nachfolgenden Ausbruchs an.

Das Liebespaar flieht mit Wayne als Geisel aus dem Gefängnis. Der Reporter muss beim Verlassen des Gefängnisses Folgendes in die Kameras sprechen:

„Mein Name ist Wayne Gayle. Ich bin der Star des amerikanischen Psychopathen. Wir sind alle vor der Kamera - und zwar live.“ (Wayne)

Im Originaldrehbuch heißt es:

„... I'm the star of the American Maniacs, watched by forty million people every week! I'm a respected journalist [...]. If anybody puts me in danger, my network will sue the Los Angeles County Sheriffs Department. [...] The Network's law firm is Rowland, Davis, and Sinclair ...“ (Tarantino 1995, S.113)



Abb.129

Der Bericht über Mickeys und Mallorys Mordserie ist zu einer Art Doku-Soap mit dem Titel „der amerikanische Psychopath“ geworden. Wayne, der

Reporter, der diese Sendung geschaffen hat, ist nun zu ihrem Hauptdarsteller geworden – und seine Firma würde jeden verklagen, der diese Sendung vorzeitig zu beenden versucht. In Waynes Van fliehen die Drei in einen Wald. Wayne berichtet weiter in seine Kamera, um die Sendung rund abzuschließen:

„[...] und was für ein Schicksal, und sie haben es live gesehen - den amerikanischen Psychopathen.“ (Wayne)

Auch für Mickey und Mallory ist die Geschichte vom „amerikanischen Psychopathen“ nun vorbei. Doch ein letzter Schritt fehlt ihnen noch, bevor sie mit dem Morden, so wie sie es sich vorgenommen haben, aufhören können. Die Hauptfigur des „amerikanischen Psychopathen“ selbst muss noch abgeschafft werden: Wayne. Mickey erklärt dem Reporter, warum er und Mallory zuletzt nun auch ihn töten werden:

„Dich umzubringen und das, was du repräsentierst, ist eine Botschaft. Ich bin mir zwar nicht 100 Prozent sicher, was sie für eine Aussage hat, aber Du weißt ja, Dr. Frankenstein wurde von Frankenstein umgebracht.“ (Mickey)

Nach Waynes Hinrichtung ist das Liebespaar dann noch an die zehn Minuten im Nachspann als Familie mit Kindern auf einer Reise im Wohnmobil zu sehen.

NATURAL BORN KILLERS wurde und wird bis heute vehement kritisiert wie kaum ein anderer Gewaltfilm. Im Zentrum der Kritik steht dabei die Konstruktion der beiden MörderInnen als positive Identifikationsfiguren. In den Jahren nach Erscheinen des Filmes gab es mehrere Berichte von jugendlichen MörderInnen, die angaben, von NATURAL BORN KILLERS inspiriert gewesen zu sein (vgl. Wefing 1996). Ein verletztes Opfer verklagte schließlich den Regisseur Oliver Stone auf „Produkthaftung“. Da der Film unter dem Schutz der Meinungsfreiheit nicht anzufechten war, wurde NATURAL BORN KILLERS als ein fehlerhaftes Produkt bezeichnet. Der Film sei nicht Satire, wie vom „Hersteller“ Stone geplant, sondern Anstiftung zur Gewalt. Es handle sich um ein fehlerhaftes Produkt, wie beispielsweise „einen Toaster mit Kurzschluss“, der „nicht in der Hand des Kunden [...], sondern in seinem Gehirn“ explodiere (Wefing 1996).

Die Intention, mit NATURAL BORN KILLERS hinsichtlich des Themas Gewalt eine selbstreflexive Ebene der ZuschauerIn anzusprechen, erklärt der Autor des Drehbuches, Quentin Tarantino, so:

„Beim Schreiben von NATURAL BORN KILLERS war es nicht unbedingt meine Absicht, das Publikum mit Mickey und Mallory sympathisieren zu lassen. [...] Ich möchte, dass der Zuschauer sie aufregend findet, denn immer, wenn sie auftauchen, geht die Post ab, und es macht Spaß, ihnen zuzusehen. [...] Dann sieht man, wie sie Leute umbringen, [...] und ich hoffe, dass der Zuschauer sich davon distanzieren und sich sagen wird: ‚Moment mal, das ist jetzt aber gar nicht mehr witzig. Warum finde ich das nicht mehr lustig? Und, noch wichtiger, warum hatte ich vorhin am Anfang Spaß?‘“ (Tarantino zit. n. Fischer, Körte, Seeßlen 2000, S.131)

Der Film nimmt diesen von Tarantino intendierten Distanzierungseffekt allerdings weitgehend zurück. Im Unterschied zum Drehbuch sind Mickey und Mallory im Film nicht nur durchgeknallte GewalttäterInnen, die ihren Spaß suchen, sondern auch MoralistInnen. Am Ende wird der Fernsehmann Wayne als Repräsentant der bösen Medien gerichtet. Wayne sei es nur um „Einschaltquoten“, also ums Geld gegangen. Den ProtagonistInnen dagegen geht es um Liebe. „Nur die Liebe kann den Dämon besiegen“, verkündet Mickey im Interview. Diese platte Aussage des Filmes ist auch vom Regisseur explizit beabsichtigt. „Nur mit Liebe können wir die Gewalt bekämpfen – das ist die Botschaft“, erklärte Stone in einem Interview (In: Der Spiegel 38/1994, S.186).

Dem Medienwissenschaftler *Hans-Jürgen Wulff* folgend, stehe dem Film die durch die Kritik zugewiesene Prominenz „aufgrund seiner Werkseigenschaften gar nicht“ zu (Wulff, H.J. 1997). Auf der einen Seite nimmt sich der Film ein so komplexes Thema wie die kulturelle Repräsentation von Gewalt vor, arbeitet mit formalästhetisch ausgefeilten Effekten, und auf der anderen Seite spannt er eine wertkonservative Geschichte auf. Das Ideal der romantischen Liebe wird zelebriert, simple Dichotomien von Gut und Böse werden trotz des ganzen konstruktivistischen Feuerwerks aufrechterhalten. Eigentlich wäre es interessant, dass das Killerpaar nicht nur als hedonistisches Jugend-Vorbild gefeiert, sondern zum Schluss sogar zu Moralaposteln stilisiert wird. Der Abspann, in dem sie als Familie mit Kindern im Wohnmobil reisen, hätte subversives Potenzial: Gewalt-Psychopathen in einer positiven Elternrolle und in affirmativen Stereotypen der Institution Familie gibt es normalerweise nicht. Da prallen zwei bisher disparate Diskurse aufeinander. Doch in dem Film ist nichts zu erkennen, das Distanz zu seinen moralischen Thesen vermitteln würde. Das Problem in *NATURAL BORN KILLERS* ist so gesehen weniger die Ästhetisierung von Gewalt, als vielmehr deren Kontext einer ungebrochenen, wertkonservativen Narration.

Es bleibt die spezielle Frage nach Aufbau und Sinn der Krankheits-Konstruktion in *NATURAL BORN KILLERS*. Um den Begriff psychischer Krankheit ins Spiel zu bringen, genügen bereits kurze, genretypische Querverweise, und schon laufen die beiden ProtagonistInnen unter dem Titel „Psychopathen“. Der Gefängnisdirektor erklärt einem Polizisten, dass sie all die verhassten Gewaltverbrecher gerne für ein paar Stunden dem Einfluss der „Seelenklempner“ entzögen, um sie „für ein paar Stunden unter Kontrolle zu haben“ und sie dann ins „Lobotomielloch“, ins „Land des menschlichen Gemüses“, zu bringen. Während dieser Erklärung wird kurz Herman aus der bekannten Familienserie „The Monsters“ eingeblendet. Die Szene ist kurz, die Codes sind klar: Die Gewaltverbrecher werden durch den Begriff der Krankheit geschützt. Es sind Monster, die man nur dann adäquat hart bestrafen kann, wenn man die ExpertInnen psychischer Krankheit überlistet. Die Strafe Lobotomie stammt selbst wiederum aus dem psychiatrischen Instrumentarium. Damit ist innerhalb von Sekunden sogar noch der Widerspruch der Psychiatrie zwischen Kontrolle (Lobotomie, Monster) und Hilfe (Relativierung von Schuld und Strafe) angedeutet. *NATURAL BORN KILLERS* setzt die ZuschauerIn einer immensen Fülle an kulturellen Codes aus – bis hin zu den Eisbären der Cola-Werbung. Doch es genügen nur ganz wenige Hinweise, um den Begriff psychischer Krankheit soweit zu verankern, dass die Geschichte vom „amerikanischen Psychopathen“ erzählt werden kann. Dies zeigt, wie weitgehend der Krankheitsbegriff medial in den Diskurs der Ge-

walt eingeflochten ist. Er muss nur leicht angedeutet werden, um zu funktionieren. Schließlich wird die ganze Geschichte mit dem Titel „der amerikanische Psychopath“ überschrieben. Interessant ist dabei, dass der „amerikanische Psychopath“ keine Bezeichnung von Mickey oder Mallory ist, sondern der Titel einer Fernsehsendung. „Psychopath“ bezeichnet keine Personen, sondern eine Geschichte. Die Gewalttäter spielen dabei nicht einmal die Hauptrolle, sondern der Fernsehreporter Wayne. Er ist der „Star“ dieser Geschichte. Mickey und Mallory zwingen ihn, sich selbst so zu bezeichnen, und töten ihn aufgrund dieser Rolle kurze Zeit später. Der Film markiert den Begriff psychischer Krankheit damit in pointierter Weise als kulturelles Konstrukt – als einen Code der medialen Inszenierung von Gewalt. So gesehen ist der Wahnsinn „nicht alleine die Krankheit des Täters, er ist die ‚Sprache‘ zwischen Mördern und Gesellschaft“ (Seeblen 1995, S.239).

Wie kann nun der Begriff des Psychopathen in Zusammenhang mit dem Attribut „amerikanisch“ verstanden werden? Für einen in den USA spielenden Film kommt dadurch der Begriff der Normalität explizit und in einer sehr verallgemeinerten Form ins Spiel. Das heißt, der Psychopath gilt nahezu als das Normalste, was es gibt. Psychopathie ist nun aber gerade als eine Abweichung von Normalität bzw. Gesundheit definiert. Die Begriffe von Normalität und Abweichung werden in der Konstruktion „amerikanischer Psychopath“ an der Stelle ihres Widerspruchs also durch eine Antinomie zueinander ins Verhältnis gesetzt. Das Problem eines Widerspruchs zwischen Normalität und Abweichung kann dadurch prinzipiell nicht mehr bearbeitet werden. Das Thema von Normalität und Abweichung wird in *NATURAL BORN KILLERS* anhand des Krankheits- und Gewaltbegriffs aufgehoben – während es an anderer Stelle jedoch mit „Stonescher Holzhammermethode“ (Fischer & Körte & Seeblen 2000, S.131) wieder aufgetragen wird: Das Ideal romantischer Liebe besiegt das Böse, den Dämon bzw. die skrupellosen Medien. Am Ende machen Mickey und Mallory in diesem Sinne folgerichtig auch mit der Gewalt Schluss. Egal ob man eine PsychopathIn ist, Hauptsache man ist „amerikanisch“, weiß zu unterscheiden, was gut oder böse ist, und führt seine Sache konsequent zu Ende.

Das mit den Begriffen von psychischer Krankheit und Gewalt zusammenhängende Problem von Normalität und Abweichung wird in *NATURAL BORN KILLERS* soweit aufgehoben, dass keine diskursiven Widersprüche mehr zu erkennen sind. Die gesellschaftlichen Widersprüche medialisierter Gewalt und Krankheit selbst werden von Mickey und Mallory jedoch individuell und durchaus auf der Handlungsebene gelöst. Sie gehen als eindeutig positive Identifikationsfiguren aus dem Film. Diese Identifizierung mit den PsychopathInnen hat dabei aber nichts Verunsicherndes. Die Identifizierung funktioniert trotz Gewalt und Wahnsinn im Rahmen bürgerlicher, konservativer Wertvorstellungen. Eine denkbare reflexive Distanzierungsmöglichkeit zu dieser Verbindung zwischen wertkonservativen Inhalten und der Auflösung des diskursiven Widerspruchs von Normalität und Abweichung liefert der Film immanen nicht. Oliver Stones Film *NATURAL BORN KILLERS* ist eine mit bürgerlichen Moralvorstellungen angereicherte und gezähmte Variante von Tarantinos Konzept, die ZuschauerIn mit der Verbindung lustvollen Erlebens einer aufregenden Liebesgeschichte und abstoßenden Erlebens sinnloser Gewalt zu irritieren.

Der Krankheitsbegriff fällt in *NATURAL BORN KILLERS* mit dem medial etablierten Begriff sinnloser Gewalt zusammen und konvergiert in Form des

Doku-Soap-Titels „der amerikanische Psychopath“ zu einem paradoxen Normalitätsbegriff. In *A CLOCKWORK ORANGE* dient der Krankheitsbegriff dazu, über den Begriff der Institution Therapie die Gewalt neben ihrer individuellen Form auch als eine gesellschaftliche, strukturelle zu kritisieren. In beiden Filmen wird die psychische Störung der ProtagonistInnen weniger erklärt, sondern primär als Kennzeichen extremer Gewalt verwendet. Nicht das Innere der PsychopathInnen interessiert hier, sondern deren Äußeres in Form gewalttätigen Handelns. Während in *NATURAL BORN KILLERS* oder in *A CLOCKWORK ORANGE* der Blick auf die Oberfläche der Psyche gerichtet ist, dringt er in Filmen wie beispielsweise *DER TOTMACHER* in die Tiefe. Neben diesen zwei komplementären Gegenständen des filmischen Blickes – denen eines Innen und Außen der psychischen Störung – gibt es einen weiteren, dritten Gegenstand, von dem her der Begriff einer seelischen Krankheit aufgerollt werden kann: der Blick selbst – der des Psychopathen und der filmisch damit korrespondierende der ZuschauerIn. Der Psychopath taucht hier in einer Art Mega-Genre auf: im Voyeurfilm.

## 8.6 Psychopath und ZuschauerIn als Voyeure

### Zum medialen Konstrukt des abnormen Blicks

Der Begriff des Voyeurfilms wird hier im Sinne des Filmsoziologen *Norman Denzin* verwendet. In einer zweifachen Hinsicht ist dabei der voyeuristische Blick Gegenstand der Untersuchung. Zum einen taucht der Blick in Gestalt voyeuristischer ProtagonistInnen auf. Zum anderen geht es um einen dadurch spezifisch vermittelten Blick der ZuschauerIn. Man denke hier nur an die in diesem Sinne viel zitierte Szene aus Hitchcocks *PSYCHO*, in der Norman Bates durch ein Loch in der Wand Marion Crane beim Entkleiden beobachtet, bevor er sie anschließend in 70 verschiedenen Einstellungen unter der Dusche erstechen wird.

„These films make voyeuristic looking a problematic activity, but they do so in a very specific way. [...] The cinematic apparatus of course turns the spectator into a voyeur who gazes at the screen. This gaze is focused in the voyeuristic gazing of the voyeur, so a voyeur watches a voyeur gaze.“ (Denzin 1995, S.3)

Denzin intendiert mit dem Begriff des Voyeurfilms weniger, ein Genre zu definieren, sondern er untersucht damit eine filmische Kategorie, die sich quer zu allen Genres finden lässt. Hinsichtlich des Effekts, dass der voyeuristische Blick der ProtagonistInnen den Blick der ZuschauerIn vermittelt, spricht Denzin von einem „reflexive-voyeur film“ (ebd. S.7) bzw. in abstrahierter Form von einem „reflexive-voyeuristic cinema“ (ebd. S.2), das im Foucaultschen Sinne gesellschaftliche Wissenspolitiken sowie einen allgemeinen Begriff postmoderner Subjektivität widerspiegelt.

„The voyeur [...] becomes a metaphor for the knowing eye who sees through the fabricated structures of truth that a society presents to itself. This is the cinematic version of Foucault’s gaze.“ (Denzin 1995, S.2)