

8. PSYCHOPATHEN

In den bisherigen Kapiteln zur Untersuchung der unterschiedlichen thematischen Felder des Spielfilms, in denen der Begriff psychischer Störung vorkommt, wurde dargestellt, wie dieser Begriff im Rahmen der Institutionen Psychiatrie, Psychotherapie, Familie und Krieg funktioniert. In diesem Kapitel wird nun das wohl bekannteste Genre, welches mit dem Störungsbegriff arbeitet, untersucht: das Psychopathen-Genre. Hier geht es um verrückte ProtagonistInnen, die nicht nur als krank verstanden werden, sondern zudem auch hochgradig gefährlich sind: Es geht um wahnsinnige Mörder. Institutionelle Zusammenhänge des Begriffs „psychische Krankheit“ treten dabei in den Hintergrund. Im Vordergrund stehen Individuen, und der Blick wird hier in besonderer Weise auf die Individuen jenseits möglicher Referenzen auf der Ebene gesellschaftlicher Realität zentriert. Die Psychopathenfigur repräsentiert im Spielfilm am stärksten eine artifizielle und von den sozialen Realitäten des Phänomens psychischer Krankheit abgekoppelte Konstruktion des Begriffs psychischer Störung.

8.1 Von der klinischen zur kulturellen Definition des Psychopathen-Begriffs

Der Begriff „Psychopath“ ist im Alltagssprachgebrauch eine geläufige Bezeichnung für „durchgeknallte“ und „irgendwie abartige“ Typen, die „krank“ sein müssen, weil sie in absolut abzulehnender Weise moralische Konventionen verletzen. Im Spielfilm handelt es sich dabei stets um MörderInnen bzw. des Mordes verdächtige Personen. Nicht nur konnotativ, sondern in erster Linie definitorisch wird der Begriff des Psychopathen im Alltagssprachgebrauch verwendet. An den klinischen Ursprüngen des Psychopathie-Begriffs finden sich ebenfalls primär moralische Definitionen. Vor 200 Jahren beschrieb beispielsweise *Pinel* mit dem Begriff „manie sans delir“ eine Kombination aus antisozialem Verhalten und fehlender Psychose. *Esquirol* sprach später von einer „folie morale“, *Pritchard* von „moral imbecility“ (vgl. Pichot 1978), andere von „social parasitism“ oder „moral defective“ (vgl. Tölle 1994, S.105), und *Maudsley* verglich 1874 programmatisch die Psychopathie mit der Farbenblindheit:

„As there are persons who cannot distinguish certain colours, having what is called colour blindness, so there are some who are congenitally deprived of moral sense.“ (zit. n. Eysenck & Eysenck 1978, S.197)

Aufgrund der offensichtlich moralischen Dimension des Psychopathen-Begriffs wird er im klinischen Sprachgebrauch nun schon lange nicht mehr verwendet. Bereits *Eugen Bleuler* lehnte 1916 in seinem berühmten Lehrbuch der Psychiatrie den Begriff der Psychopathie aufgrund seiner diskriminierenden Wirkung ab:

„Charakterlich hochgradig schwierige Menschen nannte man seit Jahrzehnten ‚Psychopathen‘, wenn ihr Leiden dem Leiden eines Kranken wesensähnlich schien. Der Ausdruck ist im medizinischen Sprachgebrauch noch nicht ersetzt - aber er ist mit Vorsicht anzuwenden. Beklagenswert ist, dass er populär fast zu einem Schimpfwort wurde und dass er bei vielen den Gedanken an kriminelle ‚Psychopathen‘ wachruft, obschon die meisten ‚Psychopathen‘ nicht kriminell werden und viele von ihnen moralisch auf höchster Stufe stehen.“ (Bleuler 1983, S.572)

Wegen diesem „derart unmenschlichen Missverständnis“ empfahl Bleuler den Fachleuten die Vermeidung des Psychopathen-Begriffs. Stattdessen führte er die Begriffe „Charakterschwierigkeiten“, „abnorme Persönlichkeit“ und den bis heute gültigen Begriff der „Persönlichkeitsstörung“ (vgl. Schneider 1923; Fiedler 1994; Tölle 1994) ein. Im derzeit international gültigen Diagnosemanual ICD 10 wird die Persönlichkeitsstörung über die Beschreibung „meist lang anhaltender Zustandsbilder und Verhaltensmuster“, welche „Ausdruck des charakteristischen, individuellen Lebensstils, des Verhältnisses zur eigenen Person und zu anderen Menschen“ sind und als Folge „konstitutioneller Faktoren wie auch sozialer Erfahrungen“ gelten, definiert (Dilling & Mombour & Schmidt 2000, S.225). Die diagnostische Kategorie Persönlichkeitsstörung beinhaltet im ICD 10 dabei eine lange Reihe phänomenologisch gefasster Sub-Kategorien, welche neben eher abstrakteren Begrifflichkeiten wie paranoide, schizoide, histrionische, emotional instabile Persönlichkeitsstörung oder Borderline-Typus auch die konkretere Beschreibung unterschiedlicher Formen bestimmter Verhaltens- bzw. Erlebensweisen umfassen, so etwa pathologisches Glücksspiel, pathologische Brandstiftung, pathologisches Stehlen, Transsexualismus, Transvestismus oder Fetischismus. Der veraltete Begriff der Soziopathie (vgl. Tölle 1994, S.120) ist in den Begriff der dissozialen Persönlichkeitsstörung (Dilling & Mombour & Schmidt 2000, S.229) übergegangen. Die genaue Durchsicht der diagnostischen Unterkategorien der Persönlichkeitsstörung zeigt, wie die Kategorie Persönlichkeitsstörung formal und zum Teil auch inhaltlich anhand derselben Begriffssystematik wie die vorhergehende Kategorie einer abnormen Persönlichkeit aufgebaut ist.

Unter der Einschränkung, dass bei äußerst vorsichtigem Gebrauch der Diagnose und steter Erforschung von gesellschaftlichen Lebenswelten die klinische Kategorie einer „auf stabile Weise abnorm“ strukturierten Persönlichkeit durchaus auch einen Sinn machen kann, führt der Psychiater *Giovanni Jervis* zum Begriff der abnormen Persönlichkeit Folgendes aus: Dieser Begriff sei neben seiner theoretischen Unschärfe praktisch ein „psychiatrischer Mülleimer“ mit „ausdehnbaren Registern“, in denen jegliche Form sozial unerwünschten Verhaltens untergebracht werden könne (Jervis 1978, S.348 f). Der Begriff der abnormen Persönlichkeit eigne sich auf falsche Weise gut dazu, „die nicht funktionalen Aspekte der Gesellschaft, in der wir leben, zu verstehen“ (ebd.). Damit verweist Jervis anhand des Begriffs abnormer Persönlichkeit auf die gesellschaftliche Konstruktion und ideologische Funktionalität des Störungsbegriffs im Allgemeinen.

Diese gesellschaftliche Dimension der Störungskategorie erläutert später auch der Sozialpsychologe und Diskurstheoretiker *Ian Parker* (1995) anhand des Psychopathen-Begriffs – nun unter einer dezidiert konstruktivistischen Perspektive. Parker legt dar, wie der kulturell mehr denn je populäre Begriff des Psychopathen an den Schnittstellen des klinischen sowie juristischen und

eines moralischen sowie subjekttheoretischen Diskurses anschließt. In empirischen Untersuchungen gewinnt Parker anhand semistrukturierter Interviews mit MitarbeiterInnen und PatientInnen von psychiatrischen Kliniken in Großbritannien beispielsweise sechs Kategorien, die den „talk of psychopathy“ und die Konstruktion der Psychopathen-Figur „as a definable, ‚researchable‘ entity“ strukturieren (Parker 1995, S.86). Interessant ist hier, dass die Kategorien auf zwei ineinander verschränkten Dimensionen angeordnet werden können: Zum einen entsprechen oder widersprechen sie dem traditionellen, substantialistischen Krankheitsmodell. Zum anderen bilden sie unterschiedliche Vorstellungen zum moralischen Status von PsychopathInnen ab.

- *Psychopathy is an objective scientific label*: Der Begriff der Psychopathie spiegelt die psychische Realität exakt wider.
- *The separate population*: PsychopathInnen bilden eine Art eigener Spezies und sind unveränderbar.
- *Psychopaths have an appearance and a reality*: PsychopathInnen haben eine innere, böse, unveränderliche Realität und nach Außen die Möglichkeit, sich oberflächlich anzupassen.
- *The victims of labeling*: Die Diagnose der Psychopathie hat weniger wissenschaftlichen, klinischen als vielmehr einen juristischen Wert.
- *The treatable psychopath*: Die Psychopathie geht auf Lebenserfahrungen zurück und ist sozial korrigierbar.
- *The autonomous psychopath*: Abweichendes, antisoziales Verhalten ist frei gewählt. Es handelt sich um eine Art ‚lifestyle‘.

(vgl. Parker 1995, S.87)

Diese psychologischen Kategorien erläutert Parker gleichzeitig auch als kulturelle Figuren. Zentraler Gegenstand innerhalb dieser Kategorien sei die Konstruktion von Identitätsvorstellungen. Identitätstypen werden in Beziehung zu psychologischen Kategorien gewonnen, und die psychologische Theoriebildung ist an der Stelle ihrer semiotischen Strukturen mit kulturellen Entwicklungen verbunden. Parker spricht von einer „evolution of the category as a set of texts“ (ebd. S.72). Die textuelle Realität von Identitäts- und Störungsbegriff sei dabei auch maßgeblich mit unterschiedlichen Diskursfeldern und ihren entsprechenden Interessengruppen verbunden. Anhand der Psychopathen-Figur zeigen sich dabei im Wesentlichen folgende vier überzählig häufigen Identitätstypen:

a) *Der Psychopath ist gesellschaftlich privilegiert*. Er gehört zu einer dominierenden Schicht – zur gehobenen Mittel- oder Oberschicht. Nicht immer, aber meistens verfügt der Psychopath über Geld, Macht, Einfluss oder Wissen und Intelligenz. Der Psychopath ist im Kapitalismus gut positioniert. Abgesehen von der Bourdieuschen Kapitalsorte des sozialen Kapitals verfügt er in der Regel über viel materielles oder kulturelles Kapital (vgl. Bourdieu 1997).

b) *Der Psychopath ist männlich* – allerdings mit Ausnahmen. In Spielfilmen dominiert, was die Häufigkeit betrifft, der männliche Psychopath eindeutig. In der Regel entsprechen die Handlungsabläufe und formalästhetischen Darstellungen dieser Filme patriarchalen Geschlechtskonstruktionen. In den Filmen, die weibliche Psychopathinnen zeigen, werden in den meisten Fällen ebenfalls schon an der Handlungsoberfläche patriarchale Vorstellungen des

Geschlechterverhältnisses reproduziert. Beispielsweise werden Film-Psychopathinnen häufig mit „guten“, moralisch konformen Gegenspielerinnen kontrastiert, die stellvertretend dem traditionellen Frauenbild entsprechen (vgl. *FATAL ATTRACTION*, USA 1987; *FINAL ANALYSIS*; USA 1991). In anderen Filmen werden die Strukturen des traditionellen Frauenbildes partiell gebrochen – in der Regel anhand der ansonsten männlich dominierten Darstellung offensiver Gewalt (vgl. *MISERY*, USA 1990; *SILENT FALL*, USA 1994; *NATURAL BORN KILLERS*, USA 1994; *AMERICAN PSYCHO II*, USA 2002; *MONSTERS*, USA 2004). Die Frage, in welcher Weise hier an anderer Stelle patriarchale Geschlechtskonstruktionen wiederum aufgebaut bzw. reproduziert werden, wird im Rahmen dieser Arbeit zum Teil angedeutet, aber nicht systematisch untersucht.

c) *Der Psychopath ist weiß und autonom.* Der Begriff der Autonomie repräsentiert Wertvorstellungen und psychische wie handlungspraktische Vorteile innerhalb kapitalistischer Verhältnisse. Die ökonomisch dominierende Schicht ist überwiegend weiß. Schwarze Subjektkonstruktionen werden daher am Begriff der psychischen Autonomie von weißen Subjektkonstruktionen unterschieden (vgl. Parker 1995, S.82).

d) *Der Psychopath ist gefährlich* und entspricht einer Figur, die Foucault mit dem Begriff eines „Dangerous Individual“ erklärt (Foucault 1978c). In historischen Archiven fand Foucault Mordberichte aus dem Zeitraum von 1800 bis 1835, die einen damals neuen Tätertypus beschreiben: Die Mörder handelten ohne ein Motiv, das sich aus rational nachvollziehbaren Gründen oder in Zusammenhang mit einem der damaligen Krankheitsmodelle hätte ableiten lassen. Ausgehend von diesen unerklärlichen Taten einigte man sich dann schließlich auf das Konzept einer „homicidal monomania“ (ebd. S.7). Die Begriffskonstruktion impliziert dabei eine spezifische Gefahr, die von diesen Kranken ausgeht. Die Gefahr ist besonders hoch, weil die Wirkung der Taten in einem negativen Verhältnis zu ihrer Erkennbarkeit steht. Es handelt sich um „the danger of insanity in its most harmful form; a maximum of consequences, a minimum of warning“ (ebd.). In Zusammenhang mit dem Versuch, psychologische Kausalitäten und kriminologische Hinweise im Handeln und Erleben der Dangerous Individuals herauszufinden, beobachtet Foucault auch eine spezifische Verbindung zwischen dem klinischen und dem juristischen Diskurs anhand veränderter Identitätsvorstellungen und Subjektbegriffe. „Die Seele tritt auf die Bühne der Justiz“, und die Humanwissenschaften bilden mit dem Strafrecht eine „gemeinsame Matrix“ (Foucault 1976a, S.34). Die Justiz wendet sich mehr der Behandlung und dem Begreifen des Täter-Individuums zu, während zuvor der Ausgleich von Schuld durch Bestrafung und äußere Unterwerfung die Hauptfunktion darstellte. Jetzt geht es mehr um Disziplinierung, also innere Unterwerfung. Die Innenseite der Dangerous Individuals wurde Hauptansatzpunkt der Justiz, und damit war der klinische Diskurs zwangsläufig als Theoriefeld der gesellschaftlich kontrollierenden Techniken mit im Spiel (vgl. Foucault 1976a). Und da der Psychopath wesentlich als gefährlich konzipiert ist, versteht sich die Notwendigkeit seiner Kontrolle von selbst.

Die Psychopathenfigur ist in der von Parker skizzierten Verbindung zwischen juristischem, klinischem und kulturellem Diskurs mit erheblichem Potenzial ausgestattet: reich, männlich, weiß und gefährlich. Der Psychopath weicht ei-

nerseits in kaum nachvollziehbarem Maße von der Normalität ab und befindet sich andererseits im Zentrum der Normalität, an privilegierten Positionen. Er ist somit noch gefährlicher als es klinisch bereits angenommen wird. Durch seine Persönlichkeit, das heißt, durch seine Identitätsmöglichkeit wird deutlich, dass die Gesellschaft zur Persönlichkeit des Psychopathen dazugehört (vgl. Haug 2001). Er befindet sich innerhalb der privilegiertesten und damit gesichertsten gesellschaftlichen Felder.

„The fiction of ‚homicidal mania‘ entails that the spectre of dangerousness permanently inserts itself into social life in that visible normality ceases to be guarantee against the presence of a monstrous pathology.“ (Owen 1991, S.329)

Die Gesellschaft selbst wird zur Gefahr, der Psychopath soll als Spiegel dieser gesellschaftlichen Gefahr kontrolliert werden, und die diskursiven Praktiken dieser Kontrolle konstruieren ihn wiederum. Diese Konstruktion eines dialektischen Verhältnisses zwischen Psychopathenfigur und gesellschaftlicher Normalität ist ein ideologisch bedeutsames Thema und wird medial in starkem Maße bearbeitet. Der Psychopath gilt im medienwissenschaftlichen Diskurs als eine prominente Figur, anhand der postmoderne Konstruktionen von Identität und Gesellschaft untersucht werden können. Als wichtige Prämisse der medienwissenschaftlichen Studien zum Psychopathen als Identitätstypus gilt dabei, dass die kulturelle Verwendung des Psychopathen-Begriffs der klinischen Verwendung vorrangig ist. Es handle sich in erster Linie um einen „(pop)kulturellen“ und weniger um einen wissenschaftlichen Begriff (Fuchs 1995, S.28).

Neben „Psychopath“ hat sich mittlerweile ein zweiter Begriff für dieselbe Figur etabliert: der „Serienkiller“. Ein Serienkiller handelt stets nach einem psychologischen Muster, das als pathologisch bezeichnet werden kann. Der mediale Serienkiller ist stets ein Psychopath, und Psychopathen morden mittlerweile fast immer serial. Das Prinzip der Serialität spielt dabei eine sehr bedeutsame Rolle. Psychologisch gesehen kann das Morden in Serie als eine Art „Wiederholungszwang“ interpretiert werden. Die Morde sind psychologisch gesehen Symptome der Krankheit und können deshalb keine nachhaltige Befriedigung seelischer Bedürfnisse bewirken. An dieser psychologischen Serialität setzt auch die kriminologische Konstruktion des Serienkillers an (vgl. Jenkins 1994; Hacking 1999, S.89 ff.). Die Polizei versucht das Gesetz der Serie herauszufinden. Dies ist aufgrund der „Motivlosigkeit“ des Mörders ihre einzige Chance, den Täter zu ermitteln. Doch neben dieser psychologischen und kriminologischen Dimension des serialen Mordens gibt es nun auch eine *kulturelle Dimension der Serialität* – die in veränderter Form an der Stelle eines postmodernen Identitätsbegriffs auf die Psychologie zurückwirkt.

In der Ästhetik ist Serialität ein sehr wichtiges Merkmal im Übergang von der Moderne zur Postmoderne: angefangen bei der serialen Musik, die inhaltliche erreichte Grenzen über neue Formalien unterläuft, bis hin zu den bekannten Serienportraits Andy Warhols im Bereich der Bildenden Kunst. In den Medienwissenschaften wird Serialität als wichtiges Strukturmerkmal der medialen Herstellung von Wirklichkeit verstanden. Klaus Theweleit führt aus, wie beispielsweise eine brennende Flüchtlingsunterkunft hinsichtlich medialer Realität alleine „noch nichts“ (Theweleit 1993, S.14) ist, aber die Serie derartiger Verbrechen bestimmte Strukturen innerhalb rassistischer

bzw. antirassistischer Diskurse befördert. Die mediale Berichterstattung und auch die mediale Produktion fiktionaler Wirklichkeiten (Fernsehserien, Spielfilme, Literatur, Musikvideos etc.) verwenden zunehmend das formale Mittel der Serialität. „Eintritt ins Serielle heißt heute weitgehend Eintritt ins Reale“ (ebd.).

Wie tief das Prinzip der Serialität als kultureller Code im Psychopathen-Genre verankert ist, zeigt beispielsweise der Film *HENRY: PORTRAIT OF A SERIAL KILLER* (USA 1986). Der Protagonist mordet hier explizit ohne jegliches Motiv. Er geht morgens aus dem Haus und bringt völlig emotionslos und eiskalt Leute um - einfach so und serial. Einmal verschont er jedoch sein Opfer. Es handelt sich um eine Frau, die gerade ihren Hund spazieren führt, und den sie auf Henrys Frage nach seiner Rasse als „a Heinz 57 varieties“ bezeichnet. Nach Spears

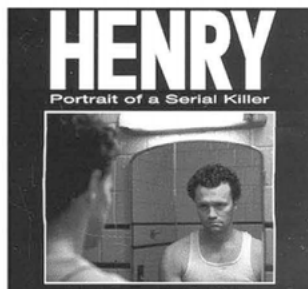


Abb. 102

Dictionary of American Slang kann „a Heinz 57“ als „Promenadenmischung“ übersetzt werden. Der Begriff geht zurück auf den US-amerikanischen Gurkenkönig Henry J. Heinz, der 1866 begann, 57 Sorten Ketchup, Gurken, Saucen etc. zu produzieren. Heinz ist „niemand anders als der Erfinder ‚des Seriellen‘ überhaupt“ (Theweleit 1993, S.12). Wegen der Bezeichnung des Hundes als „a Heinz 57“ wird die Frau vom Killer verschont. Das heißt, der Killer respektiert hier ausnahmsweise etwas: das Prinzip der Serialität, das ihm selbst entspricht.

Besonders interessant an dieser Funktion der Serialität ist weiterhin, dass sie, in Bezug auf die Filmpsychopathen und ihrer Verwendung im Thriller, die konstituierte Wirklichkeit im selben Zuge auch gleichzeitig normalisiert, indem die dargestellten „Intensitäten zwangsläufig inflationiert (und) in der Wirkung diskontiert“ (Link 1999a, S.61) werden. Die Normalitätsverunsicherungen, die vom seelischen Abgrund des Psychopathen ausgehen (könnten) werden durch die Serialität und das „Thrill-Band“ (ebd.) in einen gewohnten Modus der Wirklichkeitskonstruktion integriert, das heißt, in eine berechenbare Form gebracht.

Das kulturelle Prinzip der Serialität spiegelt sich auch im psychologischen Identitätsdiskurs wider. Der Philosoph *Wolfgang Welsch* interpretiert beispielsweise Warhols Marilyn-Serien oder die steten Verwandlungen des Pop-Stars Madonna als Darstellung der „Manipulierbarkeit von Identität“ (Welsch 1990a, S.176b). Die serielle Inszenierung von Identität zielt dabei weniger auf die Darstellung der „Lebendigkeit einer Person“ als vielmehr auf „die Konstanz einer Schablone“ ab (ebd.). Darüber hinaus zeigt Welsch in seiner Untersuchung serialer Identitätsvorstellungen anhand der Arbeiten von KünstlerInnen wie Cindy Sherman, Paco Knöller oder Arnulf Rainer, dass sich der Identitätsbegriff durch eine serielle Ästhetisierung jedoch nicht zwangsläufig auf die Repräsentation von Klischees verkürzen muss (vgl. ebd. S.172-190). Indem Sherman, Knöller und Rainer das Mittel der Serialität stringent auf den Gegenstand Identität anwenden, wird es ihnen auch möglich, die Bruchlinien der Serie herauszuarbeiten. Identität erscheint dadurch als etwas Vielgestaltiges, Multiples, Plurales. Welsch knüpft die Ergebnisse

dieser ästhetischen Bearbeitung des Identitätsbegriffs weiterhin an den soziologischen Identitätsdiskurs und entwickelt programmatisch den psychologischen Begriff einer „Identität im Übergang“. Die subjektive Pluralisierung gilt als Folge einer objektiven Pluralisierung von Lebensbedingungen, und eine transitorische, multiple Identität, wie sie bisher eher im Rahmen der Psychopathologie als Abweichungskategorie formuliert war, sei unter diesen veränderten Bedingungen nunmehr ein maßgebliches Kriterium psychischer Normalität (vgl. ebd. S.191f.; vgl. Kap. 9.1). Das auf den pluralen Identitätsbegriff bezogene, medienwissenschaftlich Interessante am Prinzip der Serie ist nun ihr Strukturmerkmal einer steten, aber auch minimalen Variation. Klaus Theweleit erläutert hierzu den kulturellen Begriff der Serie als „die Kunst der minimalen Abweichung im Gleichen“ (Theweleit 1993, S.13). Angewandt auf den Identitätsdiskurs folgert Theweleit daran anschließend: „In dieser kleinen Abweichung siedelt heute womöglich das Individuelle“, und: „Es fehlt nur ein kleiner Dreh, dann ist es gleichbedeutend mit mörderisch“ (ebd.). Warum ist nur ein kleiner Schritt notwendig, um das allgemein Individuelle durch die spezielle Konstruktion von Mörder-Identitäten darzustellen? Die Antwort darauf liegt in der für Identitätskonstruktionen hohen Relevanz des Abweichungsbegriffs. Welsch führt anhand des Begriffs einer „Identität im Übergang“ aus, wie „aktuelle Grenzüberschreitungen oder Abweichungen als Vorbild heutiger Subjektbildung“ dienen (Welsch 1990a, S.170). Die Figur des Mörders eignet sich dabei aufgrund der offensichtlichen Verletzung allgemein gültiger Moralkonventionen besonders gut, dieses Prinzip der Grenzüberschreitung zu markieren. In seiner Funktion der Grenzüberschreitung ist der psychopathische Mörder zudem sogar doppelt codiert: moralisch und klinisch. Die Psychopathenfigur führt somit als Konversionspunkt dieser doppelten Codierung direkt in den Subjektivitätsdiskurs und damit in allgemein gültige Vorstellungen von Identität sowie Normalität. An Foucaults Untersuchungen dieses diskursiven Zusammenhangs der „Dangerous Individuals“ (Foucault 1978c) anschließend, folgert der Filmsoziologe Rainer Winter, dass es sich beim medialen Serienkiller um eine „Ikone der Postmoderne“ (Winter 2000, S.23) handele. Winter legt in seiner Untersuchung dieser faszinierenden Gestalt dar, wie die Popularität des Serienkillers im Kontext der Postmoderne zu begreifen ist. Serienkiller sind explizit und zum Teil auch schon ganz plakativ als Identitätskonstrukteure dargestellt. Sie arbeiten auf bizarre Weise an ihrem Selbst, und von diesem Ziel her kann einzig ihre Motivlage abgeleitet werden. Zum einen sind die Serienkiller über das Thema ihrer Identitätsarbeit kriminologisch konstruiert, und zum anderen erfüllen sie darüber hinaus die mediale Funktion einer „Phantasieoption im kulturellen Supermarkt der Postmoderne“ (ebd. S.21).

Nachfolgend wird diese Phantasieoption der Postmoderne nun zum einen anhand der filmischen Entwicklung des motivlosen Mörders und zum anderen anhand der Analyse von wesentlichen Differenzierungslinien des Psychopathen-Genres untersucht. Der Einstieg in die Geschichte des ‚Murder without cause‘ erfolgt hier mit einer für damalige Verhältnisse neuartigen psychiatrischen Erklärung eines Mordmotivs: Dr. Richmonds Vortrag zur Psyche des unheimlichen Mörders Norman Bates aus Hitchcocks *PSYCHO* (1960). Ausgehend von diesem Meilenstein des Genres werden daraufhin die Anfänge des Psychopathen-Films und seine Weiterentwicklungen als Thriller bis hin zur Dekonstruktion in Cindy Shermans *OFFICE KILLER* (1997) untersucht. Die leitende Fragestellung ist dabei, inwieweit die Konstruktion der

Psychopathenfigur am Begriff der Identität Normalitätsvorstellungen verunsichert und selbst wiederum gesellschaftliche Normalitäten auf spezifische Weise transportiert. Die differenzierende Untersuchung des Psychopathen-Genres führt dabei über das Genre des *Thrillers* hinaus in das Subgenre des *Splatter Movie*, welcher den motivlosesten Mörder überhaupt zeigt, in das Subgenre des *Gerichtsfilms*, in dem das Konstrukt der Zurechnungsfähigkeit eine tragende Rolle spielt, in das Subgenre des *Gewaltfilms*, welcher die plakativste Form des Psychopathen präsentiert, und in das Subgenre des begrifflich relativ neu theoretisierten *Voyeurfilms*, in dem der Psychopath in einer für den Diskurs postmoderner Identitätskonstruktionen besonders interessanten Weise in Szene gesetzt wird.

Im Voyeurfilm geht es um den Begriff des Blicks und damit bereits auf der thematischen Ebene um die Herstellung von Identität. Hier wird auch besonders deutlich, wie sehr der Psychopath innerhalb des Geschlechterverhältnisses konstruiert ist. Die geschlechtsspezifisch männliche Konstruktion des Psychopathen spielt in nachfolgender Untersuchung insofern eine Rolle, als damit gesellschaftliche Machtstrukturen im Film bearbeitet bzw. reproduziert werden. Die Konstruktion von Frauen an Stelle der traditionell männlich präformierten Psychopathenfigur gibt es auch. Sie gilt als neu. Die jüngste *Mörderin without cause* ist Aileen Wuornos in dem Film *MONSTERS* (USA 2004). Ihre Darstellerin Charlize Theron wurde mit dem Oscar prämiert, und der Film erweckt derzeit breites Aufsehen, weil er die Geschichte „der ersten weiblichen Serienmörderin in den USA“ erzähle (sueddeutsche.de – Filmportal 27.04.2004). Aileen Wuornos ist zwar nicht wirklich die erste Serienmörderin in der Geschichte US-amerikanischer Film-Psychopathinnen (vgl. *NATURAL BORN KILLERS*, USA 1994; *AMERICAN PSYCHO II*, USA 2002), aber in Bezug auf die Frage nach einem möglichen feministischen Psychopathinnen-Subgenre, das auf das Genre des feministischen Films verweisen würde, kann *MONSTERS* als relevantes diskursives Ereignis betrachtet werden. Hier müsste speziell die Konstruktion des Geschlechterverhältnisses genauer untersucht werden, was aber über den Rahmen dieser Arbeit hinausführen würde. Die Analyse beginnt nachfolgend mit Norman Bates, führt zurück bis Dr. Caligari und endet bei Hannibal Lecter.

8.2 Psychothriller und Murder without cause

Zu den Anfängen der sozialpsychologischen Konstruktion des motivlosen Mörders

PSYCHO/DR. CALIGARI/DR. MABUSE/PHANTOM LADY/DARK MIRROR

Der in der Filmgeschichte wohl bekannteste Psychopath dürfte Norman Bates (Anthony Perkins) aus Hitchcocks *PSYCHO* (USA 1960) sein. Perkins spielt einen jungen Motelbesitzer, der in einer vielzitierten Sequenz von 70 Einstellungen die junge Sekretärin Marion (Janet Leigh) unter der Dusche ersticht. Wie kommt es zu dieser grauenhaften Tat?

Marion hat an ihrer Arbeitsstelle 40.000 Dollar unterschlagen und steigt während ihrer Flucht in Bates' Motel ab. Sie kommt mit Bates ins Gespräch, und die ZuschauerIn erfährt, dass der freundliche, schüchterne Bates alleine mit seiner an-