

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)

„The postmodern person is a restless voyeur, a person who sits and gazes at the movie or TV screen. This is a looking culture, organized in terms of variety of gazes, or looks.“ (Denzin 1991a, S.9)

Anhand folgender semantischer und syntaktischer Elemente definiert Denzin nun den Voyeurfilm: Es geht um einen verbotenen Blick. Meist kommen technische Hilfsmittel des Blicks, wie beispielsweise das Loch in der Wand aus *PSYCHO* oder Kameras bzw. audiovisuelle Aufnahmegeräte vor. Die Filme benutzen visuelle Codes, die traditionelle Kompositionsprinzipien des narrativen Kinos verletzen, indem Ursache-Wirkungs-Verhältnisse durch visuelle Bedeutungen vermittelt werden. Die Narration ist durch eine untersuchende Struktur gekennzeichnet. Das heißt, die Handlung ist entlang der Aufdeckung verborgener Zusammenhänge aufgebaut (vgl. Denzin 1995, S.7f.). Unter Rekurs auf psychoanalytische, feministische Filmwissenschaftlerinnen wie Laura Mulvey oder Tessa de Lauretis beschreibt Denzin weiterhin, wie der Voyeurfilm patriarchale Verhältnisse repräsentiert (vgl. ebd. S.42). Der Blick sowie die untersuchende narrative Struktur spiegeln gesellschaftliche Machtverhältnisse wider, indem die ProtagonistInnen dominierende männliche und submissive weibliche Subjekte darstellen bzw. Geschlechterbeziehungen als Subjekt-Objekt-Verhältnisse aufgebaut werden. Der Blick wird als männlich inszeniert. Meistens sind die männlichen Protagonisten gewalttätig. Die Frauen werden als *femme fatale* und Objekt der Begierde, als Ehefrauen oder als „lange leidende Freundinnen“ (ebd. S.8) dargestellt. Seine Untersuchung des Voyeurfilms organisiert Denzin dabei um vier grundlegende Fragen (vgl. Denzin 1995, S.1):

- Wer hat das Recht, andere zu betrachten? Wie wird der Blick durch die Kategorien Gender, Race und Social Class reguliert?
- Was motiviert den Blick?
- Welche Konsequenzen hat der Blick?
- Welche gesellschaftliche Funktion hat der Blick?

Ein spezieller und im Voyeurfilm besonders häufig verwendeter Blick ist nun der abnorme – der Blick eines psychisch gestörten Protagonisten, eines Voyeurs „as a diseased, often paranoid, violent individual who violates the norms of everyday life“ (ebd. S.3). Es geht um den Blick des Psychopathen. Da es sich um einen von der Norm abweichenden Blick handelt, wird der voyeuristische Blick für die ZuschauerIn dabei zum besonders interessanten Gegen-

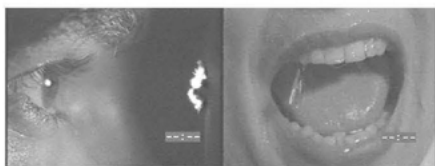


Abb. 130: PSYCHO



Abb. 131: PEEPING TOM



Abb. 132: DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER

tand, und damit wird auch der Blick der ZuschauerIn in besonderer Weise voyeuristisch. Der Wahnsinn des Psychopathen ist dabei der Preis (vgl. ebd. S.192f.) für den verbotenen voyeuristischen Blick sowie seine Ursache gleichermaßen. Auf der Handlungsebene des Films wird der voyeuristische Blick mit Wahnsinn konnotiert, und die ZuschauerIn wird, vermittelt durch den induzierten voyeuristischen Blick, ebenfalls an die Position abweichender Subjektivität gebracht. Damit stellt sich die Frage, welche Möglichkeiten voyeuristische Psychopathen-Filme der ZuschauerIn bieten, um die Spannung zwischen voyeuristischem Genuss und dem Erleben abweichender Subjektivität regulieren zu können.

Ein wesentliches Mittel hierfür ist das der kognitiven und emotionalen Distanz. Diese wird möglich, wenn filmimmanent ein Gegenstand angeboten wird, der vom eigenen Selbst explizit unterschieden werden kann. Dazu eignet sich die Erzählung einer Biographie der ProtagonistInnen. An dieser Stelle können Vergleiche, aber eben auch Unterschiede zum eigenen Leben hergestellt werden. Über das Mittel des Blicks wird der Unterschied zwischen ZuschauerInnen und ProtagonistInnen identifikatorisch aufgehoben, durch das narrative Mittel der Biographie wird er wiederhergestellt. Unter diesem Blickwinkel untersucht Norman Denzin einen prominenten Psychopathen-Film der 80er Jahre: *BLUE VELVET*. Regie führte David Lynch. Der Film wurde 1986 in den USA produziert, und er galt als der am meisten besprochene Film dieses Jahres (vgl. Denzin 1991a, S.74, 81).

Zur wertkonservativen Verwendung des abnormen Blicks

BLUE VELVET

Mit *BLUE VELVET* wurde der Regisseur David Lynch auf breiter Ebene als Vertreter des postmodernen Films etabliert. Seine Filme (vgl. auch *WILD AT HEART*, 1990; *LOST HIGHWAY*, 1996; *MULHOLLAND DRIVE*, 1999) sind bekannt dafür, das Stilmittel narrativer Kohäsion zu unterlaufen, spektakuläre audiovisuelle Effekte zu verwenden und die ZuschauerIn mit realistischen Gewaltdarstellungen zu verunsichern. Ein zentrales Thema ist dabei „die Frage nach der Beziehung zwischen dem ‚Normalen‘ und dem ‚Kranken‘ als voneinander geschiedene Zustände der menschlichen Existenz“ (Seeßlen 2000, S.9) (vgl. auch Langer 1998).

In *BLUE VELVET* „ist jeder auf seine Weise verrückt, und ebenso gut könnte man sagen, es sei hier völlig normal, verrückt zu sein. Die Fassade verhüllt nicht mehr, wie in der klassischen Enttarnungsgeschichte, den Wahn, sie ist bereits ‚Sprache‘ des neurotischen Systems.“ (Seeßlen 2000, S.9)

Zum Plot: Der junge Student Jeffrey lebt in einer US-amerikanischen Provinz-Kleinstadt der 50er Jahre. Es ist seine Heimatstadt, seine Familie ist mit dem Polizeichef befreundet. Jeffrey ist mit Sandy verlobt, beide sind traditionell sozialisiert. Eines Morgens findet Jeffrey ein abgeschnittenes Ohr. Er meldet seinen Fund der Polizei, aber das abgeschnittene Ohr lässt ihn nicht mehr los. Er forscht auf eigene Faust nach, involviert dabei zunehmend Sandy und lernt Dorothy (Isabella Rossellini) kennen. Dorothy befindet sich in einer sadomasochistischen Beziehung mit dem Psychopathen Frank (Dennis Hopper), der ihren Mann und ihr Kind gefangen hält. Frank ist absolut ge-

walttätig und sozial entgrenzt. Sein einziger Halt ist ein Fetisch: blauer Samt, den Dorothy immer wieder als Sängerin in einer Bar tragen muss. Zwischen Dorothy und Jeffrey entwickelt sich ebenfalls ein sadomasochistisches Verhältnis, aber mit unklaren Rollen. Schließlich wird auch Jeffrey Opfer von Franks Sadismus. Doch Jeffrey behauptet sich gegen Frank und erschießt ihn am Ende. Nach dem Showdown findet Jeffrey auch wieder in seine durch das Verhältnis mit Dorothy gefährdete Beziehung zu Sandy zurück. In Bildern durchgängiger familiärer Idylle schließen sie den Film mit den Worten: „Ist doch eine seltsame Welt“, während sie durchs Küchenfenster ein Rotkehlchen beobachten, das einen Käfer frisst.



Abb. 133: BLUE VELVET

Die ProtagonistInnen Jeffrey, Frank und Dorothy sind in ein verschränktes sadomasochistisches Verhältnis involviert. Beispielsweise beobachtet Jeffrey Dorothy das erste Mal durch ein Loch aus dem Inneren eines Schrankes, nachdem er heimlich in ihre Wohnung eingedrungen ist. Dorothy ertappt ihn und zwingt ihn im Gegenzug, sich zu entkleiden, sie zu berühren und später auch, sie zu schlagen. Frank entführt Jeffrey und küsst ihn gewaltsam, bevor seine Gefährten ihn zusammenschlagen. Zuvor sagt er noch zu seinem Opfer: „Du bist wie ich“. Gegen Ende des Filmes tötet Jeffrey dann schließlich Frank. Hinsichtlich der sadomasochistisch komplementären Beziehungskonstruktion zwischen

Jeffrey, Dorothy und Frank erklärt der Filmsoziologe *Scott Lash*, dass *BLUE VELVET* eine „instability of the subjectivity“ (Lash 1988, S.330) thematisiere. *Norman Denzin* bezeichnet *BLUE VELVET* als einen „quintessential postmodern film“ (Denzin 1991a, S.65). Interessant sei zunächst, dass *BLUE VELVET* diametral verschieden rezipiert werde. Einerseits gelte er als „high cinematic art“, andererseits als „trash“, Pornographie und „one of the sickest“ (vgl. ebd. S.71f.). Jenseits von Empörung und entgegen dem breiten Lob, der Film sei eine Aufklärung über das Irrationale im Menschen und die Brüchigkeit kleinbürgerlicher Fassaden (vgl. Preston 1986, S.172), kommt Denzin jedoch zu dem Schluss, dass *BLUE VELVET* ein reaktionärer, ein im Wesentlichen ungebrochen wertkonservativer Film sei. Legt man Denzins grundlegende Untersuchungskategorien an, zeigen sich folgende Merkmale:

1. Jeffrey, Dorothy und Frank haben alle das Recht, einander zu betrachten. Sie sind in ein wechselseitiges voyeuristisches Verhältnis verflochten. Die Kategorien Race, Gender und Social Class werden folgendermaßen reguliert: Es gibt nur weiße ProtagonistInnen, es handelt sich aber um keinen „White-Trash-Film“. Die Rahmenhandlung des Films spielt im kleinbürgerlichen Mi-

lieu. Dorothy und Frank sind soziale Außenseiter, die in Jeffreys heile Welt hereinbrechen. Die Verunsicherung, die von ihnen ausgeht, wird aber überwunden. Jeffrey tötet Frank und befreit sich damit auch aus der sadomasochistischen Beziehung zu Dorothy. Zum Schluss ist er wieder mit Sandy vereint, und Dorothy spielt keine Rolle mehr. Die Beziehung zwischen Sandy und Jeffrey ist geschlechtsstereotyp: Der Mann überwindet die Gefahren von außen, die Frau tritt an seine Seite. Der Film konvergiert im Bild der heilen traditionellen Familie.

2. Der Blick der ProtagonistInnen ist unterschiedlich motiviert. Jeffreys Blick ist neugierig und begehrend. Dorothys Blick ist unterdrückt. Unter Bedrohung ihres Lebens verbietet ihr Frank, ihn anzuschauen. Nur einmal tritt sie in die Subjektposition des Blicks, als sie Jeffrey zwingt, sich zu entkleiden. Dabei wehrt sie sich gegen die Zumutung, die er ihr zuvor durch sein heimliches Beobachten zugefügt hat. Danach nimmt sie auch Jeffrey gegenüber eine submissive Position ein. Franks Blick ist gewalttätig und am deutlichsten psychologisch sowie pathologisch konstruiert. Sein Begehren ist eindeutig primärprozesshaft motiviert: „Mami, Mami! Baby wants to fuck!“ oder „Baby will sie [ihre Brüste, A.d.V.] haben zum Drücken“, fordert er mehrmals von Dorothy. Immer wenn er in den Zustand sexueller und aggressiver Erregung kommt, beatmet er sich selbst durch eine Sauerstoffmaske. Interessant ist, dass sein Blick dabei auch auf etablierte kulturelle Codes gerichtet ist. Er liebt den blauen Samt, der von Dorothy im Stile einer 50er-Jahre-Schnulze in einer Bar, also an einem öffentlichen Ort, besungen wird. Frank liebt Mainstream-Songs und Rock'n Roll. Ergriffen lauscht er dieser Musik wie einer Hymne. Gleichzeitig trägt er denselben Namen wie der Mörder des Präsidenten Lincoln (Frank Booth). Frank ist außerhalb der Normalität positioniert. Gleichzeitig ersehnt er Normalität, und nur durch den Konsum ihrer ästhetischen Symbole kann er an ihr teilhaben.

3./4. Franks Blick vermittelt primärprozesshaften Voyeurismus mit der Sehnsucht nach den ästhetischen Symbolen der Normalität. Sein Blick wird eindeutig als gewalttätig, obsessiv und krank dargestellt. Dorothys Blick ist Franks und schließlich auch Jeffreys Blick untergeordnet: Der Blick ist im Wesentlichen männlich. Franks Blick bedroht die soziale Ordnung. Jeffreys Blick ist untersuchend und aufklärend, er führt ihn zunächst aus der sozialen Ordnung heraus, um diese durch das gewonnene Wissen über die Grenzen der sozialen Ordnung auf neuem Niveau wiederherzustellen.

Angeichts der offensichtlichen Übertreibung kleinbürgerlicher Wertmaßstäbe bei gleichzeitiger Darstellung psychischer Abgründe und spektakulärer audiovisueller Effekte liegt die Interpretationsmöglichkeit nahe, dass es sich um einen kritisch-reflexiven Film handeln könnte. Auf diese Weise wurde *BLUE VELVET* vom Fachpublikum überwiegend positiv aufgenommen. Der Auffassung, dass der Film kritisch verstanden werden könne, widerspricht Denzin nun deutlich. Die plakativ dargestellten konservativen Werte von kleinbürgerlicher Familie und einem „prä-postmodernen Geschlechterverhältnis“ (ebd. S.68) würden durch die drastische Verbindung mit Voyeurismus, Sadomasochismus, Gewalt sowie durch die formalästhetische Verletzung des modernen Kinos zwar parodiert, aber in ihrer Gültigkeit trotzdem bestätigt. Die affirmative Wirkung erreiche der Film über einen nostalgischen

Effekt (ebd.). Die Handlung spielt in der Vergangenheit, in welcher die traditionellen Werte verortet werden. Die Machart des Films ist neu, postmodern, dekonstruktivistisch – gegenwärtig. Durch diesen Widerspruch der Zeitebenen hinsichtlich Inhalt und Form wird die Grenze zwischen Gegenwart und Vergangenheit aufgelöst. Ebenfalls werden die Widersprüche zwischen entgrenzter Sexualität, Aggression, Macht und bürgerlicher Ideologie, traditioneller Familie sowie Geschlechterstereotypen aufgelöst – ohne dass dadurch ein Blick auf deren zugrunde liegendes gesellschaftliches Konstruktionsprinzip geworfen werden könnte. Diese Auflösung gesellschaftlicher Widersprüche, ohne sie innerhalb einer kritischen Perspektive zu vermitteln, erreicht BLUE VELVET durch ein spezifisches Stilmittel des postmodernen Kinos: das der doppelten Codierung (vgl. Seeßlen 2002).

Dieser „scheinbar einfache Trick [...] besteht in der Spiegelung einer Aussage in den Zeichen vorhandener Sinnsysteme. Eine einfache Aussage (sagen wir: zwei Menschen lieben einander) wird vermittelt durch das Spiel zweier Menschen mit Rollen von Liebenden, wie man sie kennt. In diesem Spiel steckt beides, die ‚reine‘, archaische Aussage [...] und die kritische Reflexion der verwendeten Zeichen für diese Aussage [...]. Eine Szene wird doppelt codiert, indem sie als Aussage und als Untersuchung der Sprache dieser Aussage aufgenommen werden kann.“ (Seeßlen 2002, S.219f.)

Diese doppelte Codierung ermöglicht in der ersten Codierung den Genuss des spektakulären voyeuristischen Blicks „und in der zweiten Codierung die Illusion vollständiger intellektueller Kontrolle darüber. [...] verstörende Bilder und beruhigende Distanzierung in ein und demselben Konstrukt“ (ebd.). BLUE VELVET bringe, Norman Denzin folgend, die ZuschauerInnen in ein Erleben „permanenter Gegenwart“:

„... for in them they can have their sex, their myths, their violence, and their politics, all at the same time. These, then, are dangerous texts. Politically barren, they reproduce the very cultural conditions they seek to criticize.“ (Denzin 1991a, S.79, 80)

Vermittelt über den Blick des gesunden und im Prinzip hochanständigen Jeffrey gelangt die ZuschauerIn in identifikatorische Nähe zum Psychopathen. Eine Biographie des Psychopathen Frank muss zur Distanzierung gar nicht als Gegenstand in den Film gelegt werden. Es ist Jeffreys Subjektposition, die den Halt vermittelt. Die Unsicherheit darüber, dass Jeffrey komplementär zum Psychopathen den voyeuristischen Blick entwickelt, wird aufgehoben, indem Jeffrey erfolgreich für seine Normal-Biographie kämpft – und den voyeuristischen Blick damit überwindet. Der Psychopath, der als Gewalttäter auftritt und gleichzeitig die kulturellen Codes der Normalität sehnsüchtig verehrt, wird ins gesellschaftliche Außen verlagert. Frank hat keine Biographie, und seine Krankheit wird ausschließlich von ihrer Oberfläche her konstruiert.

Zur Verwendung sozialer Dimensionen des abnormen Blicks

PEEPING TOM/THE CELL/ONE HOUR PHOTO

Ein Vorläufer von BLUE VELVET und der wohl meistzitierte Ur-Film des voyeuristischen Psychopathen-Films ermöglicht der ZuschauerIn einen anderen Zugang zum kranken Gewalttäter: PEEPING TOM (England 1959). Hier wird die mörderische Obsession des Protagonisten als eine Tragödie für den Protagonisten selbst erklärt. Seine Biographie wird zum Schlüssel seiner Psychopathie.

Es geht um die Lebensgeschichte des Fotografen Mark. Als Kind wurde er durchgängig von seinem Vater seelisch missbraucht. Der Vater versetzte seinen Sohn unzählige Male in Angstzustände, beispielsweise indem er ihn nachts weckte und eine Eidechse auf seine Bettdecke legte, um ihn dann zu filmen. Der Vater, ein Biologe, wollte damit die Reaktionen des Nervensystems auf



Abb. 134: PEEPING TOM

Angst erforschen. Mark war also Opfer von sadistischen, voyeuristischen Übergriffen. Sogar als Marks Mutter starb, wurde er am Totenbett gefilmt. Es gab keine Möglichkeit der Trauer. Stattdessen schenkte ihm der Vater eine eigene Kamera. Damit konnte Mark im Rahmen seiner traumatischen Beziehungserfahrungen von der Objekt- zur Subjektposition wechseln. Der ZuschauerIn werden diese biographischen Hintergründe durch Rückblenden erzählt. Der als Einzelgänger lebende Mark zeigt seiner Nachbarin Helen, zu der er zunehmendes Vertrauen entwickelt, die Filmaufnahmen seines Vaters. Er streichelt dabei eine seiner Kameras. Helen ist erschüttert und hat Mitleid mit Mark. Dieser bleibt jedoch unberührt. Die ZuschauerIn kennt bereits aus dem Vorspann seinen Weg, mit der seelischen Deformation zurechtzukommen. Er ermordet Prostituierte auf bizarre und für den Voyeurfilm besonders kennzeichnende Weise: Er filmt die Opfer mit seiner Kamera und geht dabei immer näher an sie heran, bis er sie mit einem in das Stativ der Kamera eingebauten, ausfahrbaren Dolch ersticht. Kurz vor deren Tod nimmt er die angstüberfluteten Opfer im Close up Shot auf. Die Beziehung zwischen Mark und Helen nimmt einen dramatischen Verlauf. Helen entdeckt die Mordaufnahmen und stellt Mark zur Rede. Auch die Polizei ist ihm auf die Spur gekommen. Am Schluss bringt sich Mark mit seinem Todesapparat selbst um. Der Film schließt mit den Worten eines Jungen aus dem Off: „Good night, Daddy. Hold my hand.“

PEEPING TOM war ein Skandal. Der Film wurde nach seinem Erscheinen von der Filmkritik durchgängig abgelehnt. Am pointiertesten brachte dies der Filmkritiker Derek Hill damals in der London Tribune zum Ausdruck:

„The only really satisfactory way to dispose of Peeping Tom would be to shovel it up and flush it swiftly down the sewer. Even then the stench would remain.“ (Hill zit. n. McCarty 1993, S.193)

Hills häufig zitierter Vorschlag, PEEPING TOM die Toilette hinunterzuspülen, wird heutzutage als Zeichen seiner cineastischen Sprengkraft gewertet. Nachdem der Film über viele Jahre die Karriere des Regisseurs Michael Powell und auch des Hauptdarstellers Karl-Heinz Böhm beschädigte, brachte Martin Scorsese PEEPING TOM 1979 in seiner Originalversion neu heraus. Seitdem gilt PEEPING TOM als Kultfilm. In der Zwischenzeit hatte sich das Publikum an gewalttätige Film-Psychopathen gewöhnt. Gegenüber A CLOCKWORK ORANGE (1970), THE TEXAS CHAINSAW MASSACRE (1974) oder HALLOWEEN (1978) ist PEEPING TOM, was die Gewaltdarstellungen betrifft, noch harmlos. Hinsichtlich dem kulturellen, gesellschaftlichen Umgang mit dem Thema der Sexualität oder gar der sexuellen Perversion liegen zwischen 1959 und 1979 Welten. Da inhaltlich 1979 also kein öffentlicher Anstoß mehr an PEEPING TOM notwendig war, konnte der Film hinsichtlich seiner innovativen Bearbeitung des Voyeurthemas beachtet werden. Berühmte Filme wie Polanskis REPULSION (England 1964) oder Scorseses TAXI DRIVER (USA 1975) waren stark von PEEPING TOM beeinflusst. Die Filmemacher lernten von PEEPING TOM, wie der Wahnsinn bzw. die Subjektivität der ProtagonistInnen über eine voyeuristische ZuschauerInnenperspektive inszeniert werden kann.

Warum wurde PEEPING TOM 1959 so einstimmig und vehement abgelehnt? PEEPING TOM erschien schließlich nur wenige Monate vor PSYCHO. Was unterscheidet den Film von Hitchcocks gefeiertem Meisterwerk? Die ästhetische Leistung war nicht geringer, das zeigt der verspätete Erfolg unter renommierten Fachleuten. Doch PEEPING TOM überschreitet eine Grenze, die PSYCHO nur angetastet hat. Powells Film führt die ZuschauerIn nicht nur formal, sondern auch inhaltlich in eine radikale voyeuristische Perspektive. Während Norman Bates' Voyeurismus nur Teil seiner Psychopathie ist, macht Marks Voyeurismus den Kern seiner Obsession aus. Dabei wird er nicht wie Norman Bates als gesplante Persönlichkeit, sondern als kohärenter Charakter dargestellt. Das voyeuristische Bedürfnis dominiert seine ganze Subjektivität, und es wird zum zentralen Motiv des Tötens. Im Unterschied zu PSYCHO geht es hier nicht um heimliches Verlangen, sondern um das Erleben von Macht. Norman Bates tötet, um sein Begehren in Schach zu halten, um es ungeschehen zu machen. Mark tötet, um Befriedigung zu erlangen. Das ist harter Stoff für eine Zeit, in der es überhaupt noch anstößig war, Sexualität offen zu thematisieren. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen PSYCHO und PEEPING TOM liegt in der Erzählung des Wahnsinns – in der Erklärung der psychischen Krankheit des Protagonisten. In PEEPING TOM kann die ZuschauerIn selbst Einblick in die Seele des Mörders nehmen. Die Geschichte der psychischen Deformation ist über Filmaufnahmen dokumentiert – und der Psychopath erzählt seine Geschichte selbst. In PSYCHO ist es der Experte Dr. Richmond, der die Genese der psychischen Krankheit fachlich erklärt. In PEEPING TOM gibt es keine PsychologInnen und auch kein klinisches Begriffsinstrumentarium. Die psychische Störung und das Mordmotiv werden ohne Klinifizierung unmittelbar über die Erzählung des Protagonisten transparent. Damit ist die Distanzierung vom Täter schwieriger. Sein Handeln wird durch Einfühlung vorstellbar. Und da es noch keine kulturellen Codes des voyeuristisch und sexuell motivierten Psychopathen gab, war auch keine Distanzierung über filmhistorische Reflexion möglich. PEEPING TOM ging gewissermaßen so sehr unter die Haut, dass Distanz nur über eine pauschale Ablehnung des Films möglich war.

Im Nachhinein ist PEEPING TOM mittlerweile der vielleicht prominenteste Vorläuferfilm des Voyeurfilms, der folgende spezifische Inhalte verbindet: Kameratechniken, voyeuristische Perspektive, psychische Störung, zwischenmenschliche Beziehungsprobleme, Fantasien, Wünsche und Handlungsoptionen. Diese Merkmale werden als Kennzeichen des Psychopathen-Genres mittlerweile auch im Blockbuster-Film verwendet.

In *THE CELL* (USA 2000, Regie: Tarsem Singh) ist Jennifer Lopez zu sehen, wie sie als FBI-Psychologin Catherine direkt ins Gehirn des Psychopathen Carl vordringt. Wie in einem Science Fiction kann sie sich über eine neuronale Leitung in das Nervensystem von Carl einloggen. Carl liegt im Koma und sein letztes Opfer ist noch in seinem Hinrichtungskeller gefangen. Nur er kann dem FBI einen Hinweis geben, wo sich der Ort befindet. Die Zeit drängt. Catherine verschmilzt bis an den Rand ihrer Identität physisch und psychisch mit Carl. Sie lernt ihn kennen, meistens als Kind. Sie sieht und erlebt die seelischen Misshandlungen seiner Kindheit. Sie versucht das Kind zu trösten und zu bändigen. Schließlich erhält sie nach hartem Ringen einen brauchbaren Hinweis. Das Opfer kann vom FBI befreit werden. Die Geschichte ist hier jedoch noch nicht zu Ende. Catherine reist nochmal in Carls Gehirn, um das gequälte Kind zu befreien. Das gelingt ihr nicht, stattdessen wird der Psychopath durch sie erlöst – mittels Euthanasie. Catherine ertränkt das Kind im Rahmen einer romantisch-spirituellen Inszenierung in einem Teich – zärtlich vor ihrem Schoß, das Wasser mit Blüten geschmückt. Der Psychopath Carl stirbt dadurch aus einer Art von neuronaler Überlastung auch real.



Abb. 135: *THE CELL*

Der Code ‚Handlungsoption des Psychopathen‘ wird hier im Mainstream-Kino erstmals mit dem Begriff der Euthanasie verbunden. Das zeigt, wie sensibel das Genre für politische Diskurse im Allgemeinen ist, und wo es speziell an faschistoide Diskurse anknüpfen kann. Der Begriff der Euthanasie bedient das faschistoide Merkmal einer affirmativen Darstellung von Hinrichtung. Weitere faschistoide Merkmale des Psychopathen-Films sind die Konstruktion eines gesellschaftlichen Außenfeindes und die Legitimation maximaler staatlicher Überwachung. Diese Merkmale werden in *THE CELL* alle abgehandelt und ungebrochen inszeniert, um ein audiovisuell sehr aufwendiges und mit Thrillerelementen angereichertes Kinoerlebnis zu produzieren. Die anderen Merkmale des voyeuristischen Psychopathen-Films werden ebenfalls alle durchgearbeitet. Die voyeuristische Perspektive wird auf mehreren Ebenen eingenommen: Der Psychopath nimmt den Todeskampf seiner Opfer mit der Videokamera auf, Jennifer Lopez als stylisch gekleideter Blickfang, die Darstellung der Opfer im Videoformat, die Reise ins Gehirn und die Tiefen der Seele. Die psychische Störung des Psychopathen wird schnell erklärt. Er hängt sich selbst an Piercings im Rücken auf. Er ist ein Serienkiller, und diese Figur ist Genre-immanent mit dem Begriff der psychischen Störung verbunden. Er ist Einzelgänger, sozialer Außenseiter und damit in einfacher, schlüssiger Weise als beziehungsgestört dargestellt. Seine

Fantasien sind bizarr und gewalttätig. Seine Wünsche sind psychologisch ergründbar, sie sind kindlich. Seine Handlungsoption ist der fremdbestimmte Tod.

So wie in fast allen Psychopathen-Filmen spielt in *THE CELL* die Darstellung von Gewalt eine wichtige Rolle. Sie wird dabei formalästhetisch in zwei diametral entgegengesetzten Weisen inszeniert: Die Reise durch die Seele des Mörders führt in eine surreale Traumwelt, in eine formalästhetisch sehr ansprechend komponierte Märchenwelt. Die Darstellung der Qualen des Opfers ist hyperrealistisch. Zu sehen ist eine Frau, die in einer Glaszelle gefangen ist. Die Zelle wird langsam geflutet, und die Frau droht wie die früheren Opfer zu ertrinken. Der Raum ist kalt und hell ausgeleuchtet. Ebenso wie die Videokamera vor der Zelle kann die ZuschauerIn hautnah, schonungslos das Leiden des Opfers betrachten. Die Bilder zeigen Folterszenen. Sie sind kaum auszuhalten – weil es filmimmanent keinerlei adäquaten Kontext gibt, der diese realistische Darstellung begründen würde. Diese harte Darstellung der Gewalt widerspricht der eingängigen Inszenierung einer märchenhaften Reise ins Innere des Täters, welche das zentrale Thema des Films darstellt. Die Bilder der Gewalt schockieren, ohne dass dieses Schockerleben in einen übergeordneten reflexiven Zusammenhang gebracht werden kann. Die einzige klar bestimmbare Funktion der Gewaltdarstellung – neben der, dass sie ein Genre-Merkmal darstellt – ist, dass damit die Ermordung des Täters emotional als legitim erlebbar wird. Die Idee, Jennifer Lopez als Profilerin direkt ins Gehirn des Mörders zu befördern, beinhaltet einiges an Potenzial, das Problem von Identifizierung und Abgrenzung gegenüber dem Psychopathen zu bearbeiten. Doch das einzige Abgrenzungsproblem besteht in *THE CELL* darin, dass die Protagonistin Gefahr läuft, an einem zentralnervösen Overload Schaden zu nehmen. Deshalb wird stets gezeigt, wie sie sich zwischen den Sitzungen immer gut entspannen muss und wie ein TechnikerInnen-Team Catherines Nervenströme während der Sitzungen genauestens überwacht. Die Gespräche mit einem Polizeibeamten, der das Böse in den Psychopathen nur zu gut kennt, sorgen weiterhin dafür, dass sich Catherines Mitleid mit dem Mörder in Grenzen hält.

Die Begriffe von Normalität und Abweichung sind in *THE CELL* denkbar einfach ins Verhältnis gesetzt. Wie im Märchen gibt es Gut und Böse. Die Figur des Psychopathen ist zwar ambivalent konstruiert, aber die Lösung dieser Ambivalenz ist einfach. Das Kind im Psychopathen ist unschuldig. Es ist selbst Opfer von seelischem Missbrauch und leidet. Seine erlebte Ohnmacht kann es nur durch sadistische Gewalt vorübergehend überwinden. Dadurch wird es zum bösen Psychopathen. Doch das in der kranken Seele gefangene gute Kind kann durch die Hinrichtung des Psychopathen erlöst werden. Das Böse kann und muss vernichtet werden – auch wenn es mit einem unschuldigen Kind verbunden ist.

Im Unterschied zu dieser dichotomen Trennung von Gut und Böse und der faschistoiden Aussage, dass das Böse mit allen Mitteln gesellschaftlicher Macht vernichtet werden muss, kommt der Blockbuster-Film *ONE HOUR PHOTO* (USA 2002, Regie und Buch: Mark Romanek) zu einem ganz anderen Bild von Normalität und Abweichung. Keines der oben genannten Merkmale, durch die der Psychopathen-Film mit faschistoiden Diskursen anschlussfähig ist, kommt hier vor. Der Psychopath wird nicht und soll nicht hingerichtet werden – zumal er gar keinen Mord begangen hat. Er ist ein ganz normaler Bürger. Die Jagd auf ihn ist wenig spektakulär. Die Mittel staatlicher Über-

wachung werden nur sehr zurückhaltend verwendet. Weiterhin kommt der Film nahezu ohne Gewaltdarstellungen aus. ONE HOUR PHOTO bringt eine neue Art des Psychopathen auf die Leinwand: gewissermaßen einen Anti-Psychopathen.



Abb. 136: ONE HOUR PHOTO

Zum Plot: Sy Parrish (Robin Williams) ist seit 20 Jahren Fotoentwickler in einem Supermarkt. Heimlich sammelt er dabei Kopien von Familienfotos, um sich in der Vorstellung als Teil dieser Familien zu erleben. Er führt ein unauffälliges Leben und ist auch ansonsten bis auf seine lebhafteste Fantasie psychisch unauffällig. Er ist alleinstehend und einsam. Die Familie Yorkin hat es ihm besonders angetan – Sy findet heraus, dass der Familienvater eine Affäre hat. Gleichzeitig wird ihm sein Job gekündigt, als sein Chef die Fehlzahl der Kopien bemerkt hat. Sys Welt gerät aus den Fugen, und er fängt an, auffällig zu werden. Der Chef entdeckt bei Sys Sachen eines seiner eigenen Familienfotos. Er schöpft Verdacht, dass

es sich bei Sy um einen Pädophilen handeln könnte, und schaltet die Polizei ein. Die entdeckt in Sys Wohnung eine ganze Wand, die mit Familienfotos tapeziert ist. Die Verfolgung beginnt. Gleichzeitig dringt Sy in das Hotelzimmer ein, das Mr. Yorkin und seine Geliebte für ein Treffen angemietet haben. Sy ist empört über Mr. Yorkins Verrat an seiner Familie. Er zwingt das Liebespaar mit einem Messer zum Sex, um sie dabei zu fotografieren: Er will sie demütigen. In dem Moment kommt die Polizei und Sy wird verhört. Der Verdacht auf Kindesmissbrauch wird entkräftet. Sy kann seine Motive glaubhaft machen. Der Film endet mit seiner Fantasie, auf einem Foto gemeinsam mit der Familie Yorkin abgebildet zu sein.

Sy verkörpert die Figur eines Anti-Psychopathen in mehrfacher Hinsicht. Zunächst ist er kaum gewalttätig. Die Szene, in der er das Liebespaar mit einem Messer bedroht, kann innerhalb des Psychopathen-Genres als minimalistisch bezeichnet werden. Sy entspricht nicht der FBI-Kategorie des systematischen Tätertyps. Er handelt eher „chaotisch“. Sy ist auch kein Serienkiller, er ist überhaupt kein Killer. Ein sehr zentrales Merkmal des Psychopathen fällt damit weg. Weiterhin ist interessant, dass Sy seinen Blick nicht auf Frauen, sondern auf Familien richtet. Sy verlässt damit eine weitere Kategorie des voyeuristischen Psychopathen-Films. Der Blick stellt keine dominierende männliche Position im Geschlechterverhältnis dar. Der psychopathische Blick knüpft mehr sekundär an Machtstrukturen des Geschlechterverhältnisses an, primär richtet sich der Blick auf das Bild der traditionellen Kleinfamilie. Geschlechtsstereotype Rollen werden jedoch innerhalb der Familie Yorkin ungebrochen verwendet. Wie in CAPE FEAR (USA 1983) (vgl. Kap. 6.3) dringt der Psychopath in die Familie ein und überschreitet institutionalisierte Grenzen. Stringent kommt dadurch die Polizei mit ins Spiel. Doch Sy will der Familie nichts antun, sondern er will sie retten und an ihr Teil haben – in Gestalt einer heilen Familie, wie sie in seiner Fotosammlung tausendfach zu sehen ist. Die Figur des Psychopathen wird Genre-immanent

häufig mit dem Bild der traditionellen Familie ins Verhältnis gesetzt, aber in ein konträres Verhältnis. In der Regel wird die traditionelle Familie als Gegenentwurf zum psychisch abgründigen Schicksal des Psychopathen konstruiert. In *ONE HOUR PHOTO* ist die traditionelle Familie jedoch Gegenstand der Sehnsucht des Psychopathen. Im Blick des Psychopathen wird die heile Familie konstruiert. Das ist eine interessante, widersprüchliche Konstruktion. Der Psychopath ist per se als ein von der gesellschaftlichen Norm abweichendes Subjekt konstruiert – und sein Blick konstruiert nun den institutionellen Kern der bürgerlichen Normalität. Das zieht der Figur des Psychopathen gewissermaßen alle Zähne. Wodurch kann sich Sy überhaupt noch als Psychopath behaupten? Was macht ihn als Psychopathen noch aus?



Abb. 137: Sy

ONE HOUR PHOTO arrangiert souverän und stringent die Codes des voyeuristischen Psychopathen-Films. Der Vorspann ist mit bedrohlicher Musik unterlegt. Als Erstes ist eine Kamera zu sehen, dann ein Blitzlicht, dann ein digitales Foto, ein Computer. Ein Mann wird bei der Polizei erkennungsdienstlich behandelt. Durch eine Glasscheibe ist ein Mann in einem sterilen, gut ausgeleuchteten, ästhetisch inszenierten Verhörraum zu sehen. Der Polizist legt dem Gefangenen einen Umschlag mit Fotos auf den Tisch. Die erste Frage des Gefangenen ist: „Darf ich die Bilder sehen?“ Dann: „Haben Sie hier ein eigenes Labor oder schicken Sie die Filme woanders hin?“ Die Fragen stellt Sy, der Fotoentwickler – so wie auch der Psychopath Dolanhyde in *DER ROTE DRACHE*. Damit leiten Codes des Voyeurfilms und des Thrillers den Film ein. Der Polizei-Detective fragt Sy einfühlsam danach, wie ihn „William Yorkin derart aus der Fassung gebracht“ hat. Die Geschichte wird retrospektiv erzählt. Sy wirkt schüchtern, unsicher und bescheiden, und trotzdem ist er bereits an der Position des Psychopathen platziert. Noch gibt es keinen Anhaltspunkt, um diesen Widerspruch verstehen zu können. „Wir sind gezwungen, Sy von Anfang an als tickende Zeitbombe zu sehen, die früher oder später explodieren muss“ (Götz 2002b, S.40). Sy beginnt zu erzählen, während Szenen eines Kindergeburtstags mit fotografierenden Eltern eingeblendet sind

„Familienfotos zeigen lachende Gesichter. [...] Der Mensch hält die glücklichen Momente seines Lebens auf Bildern fest. Blätterte jemand durch unser Fotoalbum, würde er daraus schließen, dass wir ein fröhliches, unbeschwertes Leben führen – ohne Tragödien.“

Nachdem Sys Tragödie aufgerollt ist, wird das Gespräch zwischen Sy und dem Detective am Ende des Films fortgesetzt.

Sy: Sind Sie verheiratet, Detective? Haben Sie Kinder? [...] Sind Sie ein Familienmensch, Detective?

Det.: Das geht Sie nichts an, Sy.

Sy: Sie haben Recht natürlich, das geht mich wirklich nichts an. Aber aufgrund Ihrer Reaktion und dem Ring, den Sie da tragen, glaube ich, dass es so ist. Und das macht Sie zu einem sehr glücklichen Menschen. Und so wie Sie mich behandelt haben und wie Sie Ihrer Arbeit nachgehen, meine ich auch erkennen zu können, dass Sie ein guter Mensch sind – ein guter Ehemann und Vater, jemand der für sein Glück dankbar ist. [...]

Det.: Tja, ich denke, ich verstehe jetzt, Sy. Danke, dass Sie meine Fragen so offen beantwortet haben.

Sy: Gern geschehen. Darf ich jetzt meine Fotos sehen?

Det.: Natürlich.

Die Explosion der Zeitbombe war mehr als moderat. Sy geht zwar als bedauernswerter und seltsamer, aber auch als moralisch hochintegroter Mann aus dem Film. Der Detective versteht das und behandelt ihn mit Respekt. Die Haltung des Detective ist bestimmt, aber zugewandt und einfühlsam. Es scheint, als würde der Psychopath mit seinem Sozialarbeiter sprechen. In der letzten Sequenz ist er im Close Shot erst durch die Glasscheibe des Verhörraums und dann auf einem Familienfoto mit den Yorkins zu sehen. Seine Fantasien sind vollständig harmlos. Sy ist der softeste Film-Psychopath, den es bis dahin gab, aber der Film ist explizit innerhalb der Grenzen des voyeuristischen Psychopathen-Films konzipiert: Es geht um Fotografie, Begehren und psychische Abweichung, während formalästhetisch die Mittel des Thrillers verwendet werden. Der Protagonist ist ein Voyeur. Die Fotos ermöglichen ihm die Befriedigung sozialer Bedürfnisse. Seine voyeuristische Praktik bringt ihn schließlich in soziale Konflikte und in eine von der gesellschaftlichen Norm abweichende Position. Die Bedrohlichkeit des Protagonisten ist Genre-immanent durch diese Merkmale schon impliziert, und Sy kann eindeutig die Psychopathenrolle einnehmen – ohne zu morden und ohne im Prinzip etwas Böses zu tun. Das macht Sy zu einem Anti-Psychopathen.

ONE HOUR PHOTO hält sich sehr genau an die Regeln des voyeuristischen Psychopathen-Films und stellt es dabei auf den Kopf. Sy unterläuft die Rolle des Psychopathen nicht nur durch seine relative Gewaltlosigkeit. Er entspricht auch sonst nicht der Figur, die als „Ikone der Postmoderne“ (vgl. Winter 2000) oder „pervertierte Ausgabe und finale Form des amerikanischen Helden“ (Ulrich Genzler, in: SZ, zit. n. Theweleit 1993, S.13) gehandelt wird. Sy ist eine blasse Figur. In einer grau-beige-farbenen, etwas zu kleinen Allerwelts-Discountjacke sitzt er schüchtern und bescheiden dem Detektiv gegenüber. Außer seiner moralisch engagierten Position strahlt er keinerlei Potenz aus. Er ist der langweiligste Durchschnittsbürger, den man sich vorstellen kann. Ihn interessiert keine Sexualität, geschweige denn sexuelle Perversion, keine Macht, kein Erfolg, keine narzisstische Befriedigung. An ihm gibt es nichts psychisch Abgründiges. Die Figur des Sy ist damit diametral entgegengesetzt zur prominentesten Psychopathengestalt der neueren Filmgeschichte konstruiert, dem Godfather aller neueren Film-Psychopathen: Hannibal Lecter.

Zur Etablierung des gesellschaftlich dekontextualisierten abnormen Blicks

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER



Abb. 138: Lecter und Starlin

Hannibal Lecter taucht erstmals in Thomas Harris' Buch „Red Dragon“ (1981) auf. Das Buch wurde zweimal jeweils unter den Titeln *MANHUNTER* (1986) und *DER ROTE DRACHE* (2002) verfilmt (vgl. Kap. 8.2 S.297f.). Zwischen diesen beiden Verfilmungen avancierte Hannibal Lecter zum wohl prominentesten Film-Psychopathen seit Norman Bates (*PSYCHO*). 1991 erschien in den USA *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* (Regie: Jonathan Demme). Der Film erhielt fünf Oscars. Harris' Buch „The Silence of the Lambs“ (1988) wurde zum Bestseller. In beiden Filmen ist Hannibal Lecter inhaftiert. Er lebt in einem Hochsicherheitstrakt und empfängt dort das FBI zu Besuch. In *DER ROTE DRACHE* wird Lecter von dem FBI-Agenten Graham konsultiert. In *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* ist es Clarice Starling (Jodie Foster), die ihn aufsucht. In beiden Fällen erhoffen die FBI-AgentInnen seine Hilfe zur Ergreifung eines anderen Serienkillers. Das hat folgenden Grund: Hannibal Lecter ist die definitive Wissensquelle zum Thema Psychopathie. Er ist Facharzt

für Psychiatrie und Serienkiller. Dadurch beinhaltet seine Figur, wie bereits die früheren Mad-Scientist-Psychopathen eine doppelte Macht und einen doppelt vertieften seelischen Abgrund. Er ist selbst obsessiver, genialer Wahnsinniger und gleichzeitig auch kühler Fachexperte des Wahnsinns. Im Unterschied zu den bekannten Mad-Scientists sind seine Motive jedoch gänzlich anders gelagert. Ihm geht es nicht nur um Macht und schon gar nicht um Besitz. Seine Motive verortet er auf höheren Ebenen. Er ist Metaphysiker und Ästhet. Er liebt die Kunst und die Philosophie. Über wissenschaftliche Kenntnisse verfügt er auf höchstem Niveau. Seine Opfer hat er meist verspeist – mit Stil. Er schätzt den Kontakt zu den FBI-AgentInnen als intellektuelle Herausforderung sehr, aber gebräuchliche psychologische Verfahren dürfen sie bei ihm nicht anwenden. Über einen Vorgänger von Starling berichtet er beispielsweise:

„Einer dieser Meinungsforscher wollte mich testen. Ich genoss seine Leber mit ein paar Bohnen - dazu einen ausgezeichneten Chianti.“

Dr. Lecter ist in beiden Filmen als Experte des Wahnsinns konstruiert. Nicht er ist das Objekt der Ermittlungen, sondern jeweils ein anderer Psychopath – der in einem Verhältnis zu Lecter konstruiert ist. In *DER ROTE DRACHE* ist es Dolarhyde, der Lecter in der Rolle eines untergebenen Schülers verehrt. In *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* ist es Billy, der ehemals Patient von Dr. Hannibal Lecter war. Beide Psychopathen beschreiten einen Weg, auf dem Lecter als Meister gilt. Ihr Ziel ist psychische Transformation. Dolarhyde will selbst der Rote Drache werden, so wie er von William Blake in einer Zeichnung dargestellt ist. Billy will eine Frau werden. Er näht sich deshalb aus der Haut seiner weiblichen Opfer ein Kleid. Während Dolarhyde und Billy auch dem Bild des Triebtäters entsprechen und ihre Motive psychologisch erklärbar sind, blickt Lecter auf sie herab. Gegenüber Starling erklärt Lecter Billys Störung und sein Interesse an ihm so:

„Eine häufige Spielart des manisch Depressiven, eine öde, simple Sache. Es ist inzwischen für mich eine Art Experiment: erste Bemühungen eines flügge gewordenen Mörders zur Transformation.“

„Unser Billy ist nicht als Verbrecher geboren worden, Clarice. Er wurde durch jahrelange systematische Misshandlung dazu gemacht. Billy hasst die eigene Identität, verstehen Sie. Und er denkt, das macht ihn zu einem Transsexuellen. Aber seine pathologische Veranlagung ist tausendmal grausamer und erschreckender.“

Billy ist ein abstoßender Typ. Er lebt zurückgezogen in einem heruntergekommenen Vorstadthaus. Seine Opfer überlistet er durch einen Trick. Im Keller seines Hauses hält er sie in einem Verlies gefangen. Die Wohnung ist dreckig und unheimlich. Mit einer Videokamera nimmt er sich selbst auf, während er maniert in seinem Kleid aus Haut tanzt. Wie schon für *PSYCHO* wurde hier der reale, seine Opfer häutende Serienmörder Ed Gein als Modell verwendet (vgl. Meierding 1993, S.14f.). Zu sehen ist eine erschreckende und lächerliche Figur. Billy ist als ausschließlich böser, perverser Psychopath, Lecter dagegen als „guter“, kultivierter Psychopath konstruiert. Durch die Attraktion seines omnipotenten Charakters wird die Identifikation mit ihm hergestellt, und der Abscheu gegenüber seinen Taten wird im Abscheu gegenüber Billy aufgehoben. Die Identifikation mit Lecter wird weiterhin noch gestärkt, weil er hilft, Billy zu fassen. Dabei beweist er nicht nur psychologische Fachkompetenz, sondern auch philosophisch geschulte Menschenkenntnis.

Lecter: Oberste Prinzipien, Clarice. Simplifikation. Lesen Sie bei Marc Aurel nach. Bei jedem einzelnen Ding die Frage: Was ist es in sich selbst? Was ist seine Natur? Was tut er, dieser Mann, den Sie suchen?

Starling: Er tötet Frauen.

Lecter: Nein, das ist nebensächlich. Was ist das Vordringliche bei all seinem Tun? Die Frage ist, welche Bedürfnisse er durch Töten befriedigt.

Starling: Abreaktion der Wut, Versuch gesellschaftlicher Anerkennung und Überwindung sexueller Frustration.

Lecter: Nein. Er begehrt! Das ist seine Natur.

Die Handlung des Films ist entlang der Beziehung zwischen Hannibal Lecter und der FBI-Agentin Clarice Starling aufgebaut. Die Entwicklung dieser Be-

ziehung ist über insgesamt fünf Szenen das Kernthema von DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER. Starling wird beauftragt, mit Lecter zu sprechen, um Informationen über Billy zu bekommen. Billy hält sein letztes Opfer noch gefangen. Das FBI muss ihn schnell fassen, um das Opfer zu retten. Starling befindet sich noch in ihrer Ausbildung zur FBI-Agentin. Durch diese Konstruktion wird die Idee unterstützt, dass auch Starling sich auf einem Weg der Transformation befindet. Die Beziehung zu Lecter soll dabei eine zentrale Rolle spielen. Bei ihrer ersten Begegnung mit Lecter kommt ihr Status als Studierende gleich zur Geltung. Der Kontakt zwischen ihr und Lecter entspricht einem Schülerin-Lehrer-Verhältnis.

Starling: Dr. Lecter, mein Name ist Clarice Starling. Darf ich mit Ihnen sprechen?

Lecter: Sie gehören zu Jack Crawfords Leuten.

Starling: Das stimmt.

Lecter: Darf ich Ihren Ausweis sehen? Näher bitte! Näher! Der läuft ab in einer Woche. Sie gehören nicht wirklich zum FBI, oder?

Starling: Ich bin noch in der Ausbildung an der Akademie.

Lecter: Jack Crawford schickt eine Anfängerin zu mir?

Starling: Ja. Ich studiere wieder. Ich bin hier, um von Ihnen etwas zu lernen. Vielleicht könnten Sie selbst die Entscheidung treffen, ob ich dafür qualifiziert bin.

Lecter: Hm. Sie sind eine ziemlich gerissene Person, Agentin Starling. Setzen Sie sich! Bitte!

Noch vor diesem ersten Gespräch warnt sie ihr Chef Jack Crawford:

„Seien Sie äußerst vorsichtig bei Hannibal Lecter. [...] Erzählen Sie nichts Persönliches von sich, Starling. Glauben Sie mir, Sie wollen doch nicht Hannibal Lecter in Ihrem Hirn haben.“

Doch genau das ist es, was Lecter von Starling als Gegenleistung für die Informationen über Billy will: Persönliches. Angesichts der drängenden Zeit bleibt Starling keine Wahl. Mutig stellt sie sich der Herausforderung mit den Worten: „Fragen Sie, Doktor!“ Starling liefert sich seelisch Lecters Voyeurismus aus. Es beginnt eine Art Zwangstherapie. Lecter fragt als Erstes nach Starlings schlimmstem Kindheitserlebnis. Es war der Tod ihres Vaters. Auf weitere Fragen hin erzählt sie, dass sie mit zehn Jahren auf die Ranch ihres Onkels kam. Sie lief nach zwei Monaten dort weg, weil sie nicht ertrug, dass dort Lämmer geschlachtet wurden. Eines wollte sie mit ihrer Flucht retten. Doch die Flucht scheiterte, und der Onkel tötete das Lamm. Dr. Lecter erkennt Starlings Trauma.

Lecter: Sie wachen immer noch manchmal auf, nicht wahr? Sie wachen auf im Dunkeln und hören die Lämmer schreien. Und Sie glauben, wenn Sie die arme Cathrin retten, dann würde all das aufhören. Sie glauben, wenn Cathrin lebt, würden Sie nie mehr im Dunkeln aufwachen durch dieses grauenhafte Schreien der Lämmer.

Starling: Ich weiß es nicht. Ich weiß es nicht.

Lecter: Danke, Clarice. [...] Sie werden mich wissen lassen, sobald die Lämmer schweigen.

Nach diesem vorletzten Gespräch zwischen Lecter und Starling überschlagen sich die Ereignisse. Lecter kann fliehen, und Starling tötet Billy. Während einer FBI-Feier und während Jack Crawford Starling in seiner unterkühlten, aber väterlichen Weise zu ihrem Erfolg gratuliert, wird Starling ans Telefon gerufen. Am Apparat ist Lecter. Er ist ins Ausland geflohen. Er stellt seine letzte Frage:

„Nun Clarice, haben die Lämmer aufgehört zu schreien?“

Noch bevor Starling die Frage beantworten kann, legt Lecter auf. Die FBI-Agentin versucht ihn noch viermal mit „Dr. Lecter“ anzusprechen. Neun Jahre später wird es ein Wiedersehen geben: in der Verfilmung des dritten Lecter-Buches von Thomas Harris unter dem Titel *HANNIBAL* (USA 2000, Regie: Ridley Scott). Bei dieser Fortsetzung handelt es sich um eine thematisch veränderte Neuauflage und plakative Inszenierung der Beziehung zwischen Lecter und Starling. Angesichts des schwachen Buches stand Jodie Foster als Hauptdarstellerin nicht mehr zur Verfügung (vgl. Seeßlen 2001, S.38). Der Film eröffnet im Vergleich zu *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* ebenfalls keine zusätzliche Bedeutungsebene. Die Untersuchung wird hier deshalb auf *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* beschränkt.

Georg Seeßlen interpretiert *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* als „subkutane Verstörung“ (Seeßlen 1995, S.247) aufgrund einer durch den Film „vollendeten Verbindung von Bestialität und Ästhetik“ (ebd. S.245). Die Bestialität wird durch die Handlungen der Psychopathen Billy und insbesondere durch den Charakter Hannibal Lecters inszeniert.

DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER zeige Seeßlen folgend eine stufenweise „Infektion des Menschen mit dem Bösen“ (ebd.). Lecter ist mit dem Bösen durch seine ehemalige Tätigkeit als Polizeipsychologe (angedeutet am Anfang von *MANHUNTER* 1986) und als ehemaliger Therapeut von Billy sowie anderen Psychopathen infiziert. Lecters Infektion ist vollständig. Er verkörpert das Bild des hoffnungslosen, absoluten Bösen“ (ebd.). In abgeschwächter, gebrochener Form mit dem Bösen infiziert sind die FBI-AgentInnen Graham (*MANHUNTER* und *DER ROTE DRACHE*) und Starling.

Die ästhetische Dimension und sozialwissenschaftliche Relevanz der Bestialität in *DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER* kann anhand *Denzins* Untersuchungskategorien des Voyeurfilms folgendermaßen dargestellt werden:

Primär geht der voyeuristische Blick von der Person Lecters aus. Ehemals interessierte er sich für seine psychopathischen PatientInnen. Im Rahmen seiner Rolle als inhaftierter Experte des mörderischen Wahnsinns richtet sich sein Blick nun auf die Ermittlungstätigkeiten des FBI gegen Billy – und auf die Seele von Starling. Mit messerscharfem Verstand blickt er in ihr Inneres. Gleichzeitig wird er selbst als Objekt einer voyeuristischen ZuschauerInnen-Perspektive inszeniert. Seine Gefängniszelle ist ein durch eine Glasscheibe abgeschlossenes Kellerverlies oder ein in der Mitte einer Halle platzierter, leicht erhöhter Käfig. Während des Gefangenentransports zum Gespräch mit der Mutter von Billys Opfer wird er völlig bewegungsunfähig auf eine Sackkarre gefesselt. Sein Gesicht ist dabei teilweise von einer bizarren, als Maulkorb dienenden Maske verborgen. Dadurch wird seine Bestialität visuell unterstrichen. Lecter ist männlich, weiß und der Oberschicht zugehörig. Bewacht wird er in seinem Verlies von einem schwarzen Psychiatriepfleger. Befragt wird er von einer Frau (Starling), und behandelt wird er wie ein ge-

fährliches Tier. Die Kategorien Gender, Race und Social Class sind so in der Konstruktion des Blicks von und auf Lecter komplementär verschränkt. In der Beziehung zu Starling wird deutlich, dass Lecter trotz maximaler Überwachung und Erniedrigung zum Objekt forensischen Interesses (verkörpert durch den Gefängnispsychiater Dr. Chilton) das Subjekt des Blicks ist. Seine Beziehung zu Starling ist klar durch gegenseitige Anerkennung geprägt. Starling bringt Lecter von Anfang an Wertschätzung entgegen – nach einiger Zeit sogar auch eine gewisse Zuneigung, ohne dabei aus ihrer Rolle als FBI-Agentin zu fallen. Sie erbittet von ihm fachlichen Rat und Unterstützung. Lecter deutet ihren innersten Konflikt und ermöglicht ihr damit eine therapeutische Erkenntnis. Motiviert ist Lecters Blick durch Faszination an der Grenzüberschreitung und seinen Wunsch nach seelischer Transformation. In gewisser Weise sind seine Motive unschuldig, rein und edel, aber angesichts der Form ihrer Verwirklichung auch gleichzeitig abgründig und pervers – eben „hoffnungslos böse“ (vgl. Seeßlen 1995, S.245). Für den Blick auf Lecter bleibt aufgrund seiner voyeuristischen Inszenierung dabei keine Lösung zwischen Faszination und Abscheu übrig. Es kommt zu der von Seeßlen konstatierten „subkutanen Verstörung“, weil in der ZuschauerInnen-Perspektive dieselbe Motivlage wie die Lecters induziert wird: Interesse an den ästhetischen Möglichkeiten des Grauens bei gleichzeitiger Überwindung moralischer Grenzen. Die Identifizierung mit Lecter führt dabei ins Bodenlose, weil seine Motivation nachvollziehbar wird, ohne dass irgendwelche biographischen, also psychologischen Erklärungen angeboten werden. Lecters Psyche scheint ohne jeglichen gesellschaftlichen Kontext funktionsfähig zu sein. Sie erhebt sich über die Grenzen gesellschaftlicher Determination. Das macht seine Figur so faszinierend und anziehend. Sie spiegelt ein hochwirksames Ideal autonomer Subjektivität: Alles ist möglich, wenn man den Mut hat, sich über gesellschaftliche Beschränkungen hinwegzusetzen – in jeder und jedem steckt die Möglichkeit, alles erreichen zu können. Der Filmkritiker *Ulrich Genzler* interpretiert die Figur des Lecter in diesem Sinne so:

„Der Serienkiller trifft auf einen wunden Punkt, weil er als pervertierte Ausgabe und finale Form des amerikanischen Helden zum tödlichen Vollstrecker der alten Ideale geworden ist. (Er vermittelt einen, A.d.V.) radikalen Abgesang auf den American Dream, wie er lakonischer selten formuliert wurde: Voyeurismus, Inzest, Gewalt gegen Frauen. (Es handelt sich um, A.d.V.) die Geburtsstunde eines neuen Heldentypus, der ganz die dunklen Seiten des amerikanischen Traums verkörpert.“ (Ulrich Genzler, zit. n. Theweleit 1993, S.13)

Hannibal Lecter stellt die bisher ästhetisch fortgeschrittenste Form des Film-Psychopathen dar. Er verweist auf den gesellschaftlichen Widerspruch zwischen dem Ideal möglichst grenzenloser Autonomie und moralischer Beliebigkeit. Kein Psychopath vor ihm war beeindruckender, und keiner war böser als er. Seine Krankheit ist offensichtlich und gleichzeitig anhand keines gesellschaftlichen Kontextes mehr auszumachen. Seine Störung ist nachvollziehbar, aber nicht erklärbar.

„In Schweigen der Lämmer dürfte tatsächlich ein amerikanisches Genre zu Ende, auf die Spitze gebracht worden sein: das Ende aller Helden, die sich in einer

irgendwie noch zu klärenden Welt bewegen. Hier gibt es nichts zu klären; je mehr man klärt, je düsterer wird es.“ (Theweleit 1993, S.13)

Im Unterschied zu den klassischen Psychopathen der PSYCHO-Generation funktioniert die Identifikation mit Lecter in keinsten Weise mehr durch Mitleid oder Anteilnahme an seinem Schicksal, sondern nur noch durch reine Faszination. Seine Störung hat nichts mehr mit Leiden zu tun. Die Identifizierung mit ihm wird durch einen biographischen Kontext weder hergestellt noch gebrochen. Die Figur des sozial vollständig dekontextualisierten Psychopathen ist nicht neu, doch im Unterschied zu Psychopathen wie z.B. Myers in HALLOWEEN weist Lecter ein umfassendes Ensemble an positiven Subjektmerkmalen auf. Seine Störung, d.h. seine Abweichung, führt zielgenau und ohne biographische Umwege auf den subjekttheoretisch ideologischen Boden der Normalität. Er verkörpert grundlegende Werte wie Autonomie, Macht, Bildung, soziale Kompetenz und Flexibilität. Lecter stellt dabei eine sozialpsychologische Kippfigur dar: Einerseits ist er ohne gesellschaftlichen Kontext sowie als Bild maximaler Abweichung konstruiert, gleichzeitig verweist er auf die Grundpfeiler der Normalität. So gesehen kann die Figur des Hannibal Lecter als Chiffre eines moralisch implodierten Subjekts der pluralisierten Gesellschaft gelesen werden.

Hannibal Lecter ist wie alle Film-Psychopathen eine artifizielle Gestalt und Projektionsfläche für gesellschaftlich bedingte Subjektkonstruktionen. Da er aber einerseits biographisch dekontextualisiert und gleichzeitig wesentlich konturierter und vielschichtiger charakterisiert ist als die anderen biographielosen Film-Psychopathen, repräsentiert er in besonderer Weise eine spezifische Art der filmischen Subjektkonstruktion: Lecter ist ein ausschließlich medial gültiges Subjekt – mit realem Tiefgang. Da Lecter filmgeschichtlich schon nach 15 Jahren eine fest verankerte Figur ist, die häufig zitiert wird und mindestens so bekannt wie Norman Bates ist, stellt er eine Subjektkonstruktion dar, die eine starke diskursive Bedeutung hat und als kultureller Code funktioniert. Lecter verkörpert in radikalisierte Weise den Begriff der Abweichung von der Normalität. Gleichzeitig ist er ein im kulturellen Mainstream diskursiv weitreichend etabliertes Element und damit äußerst prominente Projektionsfläche für subjekttheoretische Normalitätskonstruktionen. Zusammenfassend formuliert stellt DAS SCHWEIGEN DER LÄMMER dadurch in besonders prägnanter und ästhetisch gelungener sowie diskursiv nachhaltiger Form die Konstruktion von Normalität über deren Modus der Abweichung dar.

8.7 Der Psychopathen-Film zwischen Genre-reflexion und sozialkritischem Realismus

Nach den frühen Psychopathen-Filmen wie CALIGARI (1919), MABUSE (1921) oder M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER (1931), in denen die Protagonisten als übermächtige, eher unmenschliche Figuren oder als geschundene Kreaturen dargestellt sind, und nach der anschließenden Etablierung des Psychopathen im Thriller durch Filme wie PHANTOM LADY (1943) oder DARK MIRROR (1946) brach der seelisch kranke Mörder mit PSYCHO (1960) durch seine dezidierte Psychologisierung in die Normalität herein. Im Anschluss daran wurde der Film-Psychopath zunehmend als ein eigenständiger