

8.4 Psychopathen vor Gericht – Murder without cause und Zurechnungsfähigkeit

Gesellschaftliche Widersprüche der Zurechnungsfähigkeit

M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER/DER RICHTER UND DER MÖRDER

Eine andere Variante, das Genremerkmal „Erklärung des Psychopathen“ zu variieren, besteht darin, die Erklärung zu vertiefen und noch weiter zu differenzieren. Dadurch wird die Frage nach den moralischen Zusammenhängen des psychopathischen Handelns verstärkt. Je nachvollziehbarer und verstehbarer die Psyche, das Schicksal und die Taten des Psychopathen werden, umso drängender wird die Frage nach einer Beurteilung seines Handelns. Es ergibt sich die Notwendigkeit einer gesellschaftlichen Reaktion auf die Normüberschreitungen des Psychopathen. In der Regel wird diese moralische und gesellschaftliche Dimension des Psychopathen-Films in Kombination mit dem Genre des Gerichtsfilms aufgespannt. Dabei geht es um die Fragen nach Schuldfähigkeit, Zurechnungsfähigkeit und adäquater Bestrafung der psychisch kranken Täter. Vor diesem thematischen Hintergrund können dabei übergreifende Fragen nach dem Verhältnis von Justiz, Gesellschaft und Individuum bearbeitet werden. Im Zentrum steht die spezielle Frage nach der gesellschaftlichen Schuld sowie Verantwortung gegenüber Verbrechen und individuellem Leiden.

Ein Klassiker dieser Art ist *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Deutschland 1931). Der Regisseur Fritz Lang schließt mit diesem Film an seine gesellschaftstheoretische Perspektive, wie er sie in *DR. MABUSE – DER SPIELER* (1922) bereits vorstellte, an – allerdings mit einem thematischen Wechsel: Während in *DR. MABUSE* die Dekadenz des Bürgertums Gegenstand war, spielt *M* im kriminellen Milieu Berlins. Die Unterscheidung zwischen Normalität und Abweichung wird hier an den Grenzen des Begriffs vom Verbrechen selbst gezogen. Es geht um den psychisch kranken Kindermörder Peter Lorre. Nicht nur die Polizei, sondern auch die Mitglieder des organisierten Verbrechens jagen ihn. Die Verbrecher werden von den durch die Kindermorde hervorgerufenen verstärkten Aktivitäten der Polizei gestört – und sie sind empört darüber, dass sie unter dem Begriff Kriminalität mit dem Kindermörder auf eine Stufe gestellt werden könnten. Davon distanzieren sie sich, indem sie den Psychopathen moralisch eindeutig von sich unterscheiden.

„Die Polizei sucht den Mörder in unseren Reihen. Aber zwischen dem, den die Kriminalpolizei sucht, und zwischen uns, da ziehen wir einen dicken Strich. Wir üben unseren Beruf aus, weil wir existieren müssen. Aber diese Bestie hat kein Recht, zu existieren. Die muss weg. Die muss ausgerottet werden, vertilgt, ohne Gnade und Barmherzigkeit.“ (Verbrecher)

Im Gegensatz zu den Verbrechern beschäftigt sich die Polizei rational mit dem Mörder. Sie versucht ein Täterprofil zu erstellen. Die Inspektoren sprechen von einer „privaten Harmlosigkeit“ des Täters und von „Instinkten des

Augenblicks“. Mit Hilfe einer psychopathologischen Perspektive versuchen sie soziale Anschlussstellen zwischen dem kranken Mörder und gesellschaftlichen Kontrollorganen auszumachen.

„Über die als Täter in Betracht kommende Person ist zweifellos irgendwo bereits Material vorhanden. Er ist doch sicher als ein schwer pathologischer Mensch schon einmal mit den Behörden im allgemeinen Sinn in Berührung gekommen. Darum müssen alle Fürsorgeanstalten, Gefängnisse, Nervenkliniken und Irrenanstalten zu schärfster Mitarbeit angeregt werden. Speziell über die Leute müssen wir Auskunft bekommen, die als harmlos entlassen wurden, die in ihrer ganzen Veranlagung aber mit dem Mörder identisch sein könnten.“ (Inspektor Lohmann)

Die Rationalität der Polizei tritt im Verbund mit einer psychiatrischen Ordnung auf. Der Inspektor lässt sich Krankenberichte aus Kliniken in die Polizeistube bringen. Die psychiatrischen Institutionen werden zur Kooperation verpflichtet. Allerdings wird der Mörder nicht von den Behörden gefasst, sondern von den Verbrechern. Sie stellen ihn vor ein pseudo-öffentliches Tribunal der Unterwelt. Sie machen ihm einen Prozess, in dem die Rationalität der Justiz formal soweit übernommen wird, dass es einen Ankläger und Verteidiger gibt. Zunächst versucht sich Lorre selbst zu verteidigen. Indem er seine psychische Not erklärt, versucht er den moralischen Geltungsanspruch des Unterwelt-Tribunals zu widerlegen. Er kontrastiert sein Schicksal mit dem der Verbrecher. Er erklärt sich als fremdbestimmt von einer ihm selbst innerlichen Instanz, während er die Verbrecher als selbstbestimmt Handelnde begreift.

„Ihr habt kein Recht, mich so zu behandeln. [...] Wer seid ihr denn alle miteinander? Verbrecher. Bildet euch womöglich noch was ein drauf, wenn ihr Geldschränke knacken könnt, oder (...) lauter Sachen, denke ich mir, die ihr gerade so gut lassen könntet, wenn ihr was Ordentliches gelernt hättet, oder wenn ihr arbeiten oder wenn ihr nicht so faule Schweine wärt. Aber ich, kann ich denn, kann ich denn anders? Hab ich denn nicht dieses Verfluchte in mir? Das Feuer, die Stimme, die Qual.“ (Lorre)

„Immer muss ich durch Straßen gehen, und immer spüre ich, da ist einer hinter mir her. Das bin ich selber und verfolgt mich, lautlos. [...] Manchmal ist mir, als ob ich selber hinter mir herläufe. Ich will davon, von mir selber davonlaufen. Aber ich kann nicht, kann mir nicht entkommen, muss den Weg gehen, den es mich jagt [...]. Ich will weg. Und mit mir rennen die Gespenster - inmitten von Kindern. Die gehen nie mehr weg. Die sind immer da! Immer! Nur nicht, wenn ich es tue, wenn ich (...) Dann weiß ich von nichts mehr. [...] Wer glaubt mir denn? Wer weiß denn, wie es in mir aussieht? Wie es schreit und brüllt da innen. Wie ich es tun muss! Will nicht! Muss! Will nicht! Muss! Und dann schreit eine Stimme, und ich kann es nicht mehr hören! Hilfe! Ich kann nicht! Ich kann nicht.“ (Lorre)

Aus Lorres Zwang zum Töten leitet der Ankläger darauf die Rechtmäßigkeit der Forderung nach seinem Tod ab. Der Verteidiger widerspricht:

„Gerade das Moment des Zwangs spricht meinen Klienten frei. Gerade das Moment des Zwangs enthebt den Angeklagten von der Verantwortung für sein Tun [...]. Ich will damit sagen, dass dieser Mensch ein kranker Mensch ist. Und einen kranken Menschen übergibt man nicht dem Henker, sondern dem Arzt. [...] Der Staat hat dafür zu sorgen, dass dieser Mensch unschädlich gemacht wird, dass er aufhört, für seine Mitmenschen eine Gefahr zu sein.“

Der Disput zwischen Ankläger und Verteidiger folgt einer juristischen Logik. Am Ort der entscheidenden Instanz wird die juristische Rationalität allerdings verlassen. Lorre wird von keinem Gericht verurteilt, sondern von der Masse. Sie will ihn lynchen. Wie ein Deus ex machina kann die Polizei noch in letzter Sekunde eingreifen und den Angeklagten der schützenden Hand des Staates übergeben.



Abb. 120: M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER

Die Figur des psychopathischen Mörders ist in M als Täter und Opfer gleichermaßen inszeniert. Damit wird die Schuld des Täters relativiert und die Position der Ankläger moralisch geschwächt. Es wundert nicht, dass M im Nationalsozialismus kurz nach seinem Erscheinen verboten wurde. Das Tribunal, welches den Mörder zum Unmenschen erklärt, wird moralisch gesehen selbst unmenschlich. Das Tribunal und die Organisation der Berliner Unterwelt werden in der Rezeption meist als Darstellung der zu dieser Zeit mächtig werdenden Nazi-Partei interpretiert (vgl. Chasseguet-Smirgel 1998). Das Plädoyer des Anklägers trägt deutliche Züge faschistischer Rhetorik. Seine äußere Erscheinung „mit seinem langen schwarzen Ledermantel, seinen Handschuhen und seinem Hut ruft unwiderstehlich die künftigen Mitglieder der Gestapo in Erinnerung“ (ebd. S.66).

Die Anerkennung der Krankheit des Mörders wird zum Unterscheidungskriterium zwischen dem Bild einer ethisch-rationalen und einer barbari-

schen Gesellschaft. In *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* geht es um individuellen Wahnsinn und die Frage nach dem richtigen gesellschaftlichen Umgang damit. Zum Wahnsinn des Mörders wird dabei auch der Begriff eines gesellschaftlichen Wahnsinns ins Verhältnis gesetzt: auf Seiten des Verbrecher-Tribunals. Dieses repräsentiert auch eine Form gesellschaftlicher Organisation. Aber im Unterschied zur staatlichen Organisation geht sie mit der vom kranken Mörder ausgehenden Bedrohung der Normalität anders um. Sie reproduziert die Normalität durch Vernichtung der Bedrohung. Ein Begriff von Krankheit gilt dabei nicht. Der Mörder soll gelyncht werden. Die Legitimation dieses vergesellschafteten Mordes wird über Affekte und Massenphänomene hergestellt. Dem wird eine übergeordnete staatliche Rationalität gegenübergestellt, die im Sinne der Rechtsstaatlichkeit die Krankheit des Mörders anerkennt. Die staatliche Rationalität erscheint dabei ausschließlich als eine beschützende, die Leiden zu verhindern versucht.



Abb. 121

Der Begriff eines gesellschaftlichen Wahnsinns bleibt in *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* auf Seiten des Verbrecher-Tribunals. Auf Seiten der staatlichen Rationalität taucht er nicht auf. Anders in dem französischen Film *DER RICHTER UND DER MÖRDER* (1975, Bertrand Tavernier): Dieser Film leistet einen weiteren Schritt, indem er die Gesellschaft im Ganzen kritisiert. Im Zentrum der Handlung stehen ein ehrgeiziger Untersuchungsrichter und der Kindermörder Bouvier. Der Film spielt Ende des 19. Jahrhunderts (vgl. auch *ICH, PIERRE RIVIÈRE ...*, Frankreich 1976)³. Die Beziehung zwischen dem Richter und dem Mörder wird dicht inszeniert. Der Richter will sich beruflich profilieren und den Mörder zum Tode verurteilen.

Dafür braucht er ein Geständnis von Bouvier. Durch Schmeicheleien und un-nachgiebigen Druck versucht er den Mörder dazu zu bringen. Bouvier wider-setzt sich und rekurriert auf seine psychische Krankheit. Er gibt der Psychiatrie, die ihn freiließ, den Medikamenten und einem Hundebiss die Schuld an seinem Handeln. Gleichzeitig bewegt er sich in tieferreligiösen Fantasien. Er beschreibt sich selbst als leidendes Individuum, und als solches wird er auch klar wahrgenommen. Er ist ein einfacher, strenggläubiger Mensch, der sich schuldig gemacht hat, ohne wirklich zu begreifen wie. Deutlich erklärt der Film, dass Bouvier ein Opfer der Gesellschaft ist. Er stammt aus armen Verhältnissen und war als Unteroffizier beim Militär. Er ist schon immer ein sozialer Außenseiter, warum bleibt unklar. Aber klar wird beschrieben, wie Bouvier in der Gesellschaft keine Chancen hat: Er ist unterprivilegiert (vgl. WOYZECK, BRD 1979). In den Disputen zwischen Richter und Mörder wer-

3 *ICH, PIERRE RIVIÈRE, DER ICH MEINE MUTTER, MEINE SCHWESTER UND MEINEN BRUDER GETÖTET HABE* (Regie: René Allio) zeigt die authentische Lebensgeschichte eines jungen Mannes, der 1835 im ländlichen Milieu Frankreichs seine Mutter, seine Schwester und seinen Bruder ermordet hat. Der Film gilt als „ethnologisches Dokument (und ...) Röntgenbild (s)einer Zeit“ (Katholisches Institut für Medieninformation, 1994), da er dezidiert die gesellschaftlichen Bedingungen der schrecklichen Tat zum Thema macht.

den häufig die Themen des Klassenkampfes und der gesellschaftlicher Ungerechtigkeit verhandelt. Bouvier fordert sein gesellschaftliches Existenzrecht gegenüber dem Richter, indem er sein Recht auf staatliche Fürsorge einfordert. Bouvier fordert: „Mein Richter, lassen Sie mich nicht im Stich! Ich brauche Pflege – Krankenpflege.“ Er wird hingerichtet, und das Thema der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit wird verstärkt. Die vom Richter verkörperte juristische Rationalität sowie die dahinter stehende gesellschaftliche Rationalität als Ganzes erscheinen grausam. Im Schlussspann des Filmes wird auf Folgendes hingewiesen:

„Zwischen 1883 und 1898 tötete der Soldat Josef Bouvier 12 Kinder. Im gleichen Zeitraum kamen in den Bergwerken und Seidenspinnereien mehr als 2.500 Kinder unter 15 Jahren ums Leben.“ (Off)

Die These einer ungerechten Gesellschaft ist damit eindeutig expliziert. Die Schuld des Individuums wird mit einer objektiv größeren Schuld der Gesellschaft verglichen. Über den ganzen Film hinweg wird die Frage durchgearbeitet, inwieweit die Gesellschaft auch Schuld an Bouviers Taten hat. Schließlich ist er ein Opfer der Verhältnisse. Die Frage nach der gesellschaftlichen Schuld wird dabei über den Diskurs der Zurechnungsfähigkeit verhandelt. Bouvier wird für zurechnungsfähig erklärt und verurteilt. Dies erscheint hinsichtlich Bouviers offensichtlicher psychischer Störung als falsch. Doch nicht nur Bouviers Verurteilung erscheint als Fehler. Über die Kritik an seiner Hinrichtung hinaus formuliert der Film Kritik an der gesellschaftlichen Rationalität im Ganzen. Indem er die aus ökonomischen Verhältnissen resultierenden Opferzahlen mit denen von Bouvier vergleicht und indem er deren Zahl benennt, verweist der Film auf den kritischen Begriff der instrumentellen Rationalität. Die Normalität erscheint dabei als noch grausamer als die sie verunsichernden Taten des Mörders.

Dekonstruktion der Zurechnungsfähigkeit

ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER

DER RICHTER UND DER MÖRDER kritisiert die Gesellschaft, indem er leidvolle Folgen des Systems aufzeigt. Die psychische Krankheit des Protagonisten wird dabei als Merkmal seiner Unterprivilegiertheit und der Diskurs der Zurechnungsfähigkeit als Kriterium zur Unterscheidung von individueller und gesellschaftlicher Schuld konstruiert. In dem Oscar-prämierten italienischen Film *ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER* (1969, Elio Petri) wird diese gesellschaftskritische Sichtweise zur Logik von Krankheit, Zurechnungsfähigkeit und Schuld ebenfalls aufgegriffen und auf sehr interessante Weise auf den Kopf gestellt. Die Psychopathie des Mörders gilt hier nicht als Merkmal von Unterprivilegiertheit, sondern im Gegenteil eben als Zeichen von Privilegiertheit. Der Psychopath ist der beruflich über alle Maßen erfolgreiche Leiter des Morddezernats selbst. Er ermordet seine Geliebte, weil sie ihn gekränkt hat – und weil er mit seiner Machtposition spielen will. Er legt selbst Spuren, zeigt sich selbst an und erbringt selbst Beweise für seine Schuld, um zu zeigen, dass er Kraft seiner gesellschaftlichen Position für die Justiz unantastbar ist. Im Stile einer Groteske wird die-

ses Thema so weit entwickelt, dass der Psychopath am Schluss vor einem Tribunal, bestehend aus Kollegen und Vorgesetzten, immer verzweifelter und eindringlicher um seine Schuld kämpft. Lapidar erklärt ihn der Polizeichef angesichts seiner Argumentation für psychisch krank. Doch der Inspektor kontert und erklärt seine Krankheit als Folge seiner Machtposition:

„Eben immerhin eine Krankheit, die auftreten kann durch eine permanente Ausübung der Macht. Eine Berufskrankheit, würde ich sagen, von der vorwiegend Persönlichkeiten, die Kraft ihrer Machtbefugnisse die Zügel unserer Gesellschaft in der Hand haben, befallen werden.“ (Inspektor)

Diese These wischt das Tribunal hinweg – schließlich wären sie dann selbst von der Krankheit befallen. Der Inspektor hat keine Chance auf Anerkennung seiner Schuld. Seine Beweise werden widerlegt oder vernichtet. Der Inspektor wird sogar geschlagen, damit er zur Besinnung komme. Zum Schluss bekennt er schriftlich seine Unschuld. Er kehrt in seine Rolle als Inspektor zurück, und alles ist wie am Anfang – bis auf den Beweis, dass die Macht des Inspektors ihn tatsächlich unangreifbar macht. Das heißt, die instrumentelle Rationalität des gesellschaftlichen Machtsystems ist so bestimmend, dass sogar die Kategorien von Schuld und Unschuld ausgetauscht werden können. Das System der Polizei, die staatliche Organisation, die Normalität vertragen auch einen Psychopathen aus den eigenen Reihen, um funktionieren zu können.

ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER dekonstruiert den Diskurs der Zurechnungsfähigkeit, indem er in sein Gegenteil verkehrt wird. Die Aussage der Schuld, das Geständnis gilt als Zeichen von Unzurechnungsfähigkeit. Somit ist auch kein Urteil möglich, weil von vornherein gesellschaftlich keines vorgesehen ist. Die Position des Mörders im System erlaubt kein Urteil, weil damit das System selbst in Frage gestellt wäre. Die Krankheit des Mörders wird auf seine Behauptung der unmöglichen Schuld zurückgeführt.

Das Verhältnis von Zurechnungsfähigkeit und Krankheit als Problem der Identität

DER TOTMACHER

Die in ERMITTLUNGEN GEGEN EINEN ÜBER JEDEN VERDACHT ERHABENEN BÜRGER durchgeführte Dekonstruktion des Diskurses der Zurechnungsfähigkeit erläutert dessen gesellschaftlichen Charakter. Ein zentrales Mittel dieser Dekonstruktion ist dabei das Bild der Identität des Protagonisten. Die Frage, wer er sei, steht im Mittelpunkt der absurden Dramaturgie. In dem deutschen Film DER TOTMACHER (1995, Romuald Karmakar) wird die Frage der Identität des Mörders ebenfalls fokussiert – allerdings in anderer Weise. Der Film



Abb. 122: : EIN ÜBER JEDEN
VERDACHT ERHABENER
BÜRGER

arbeitet akribisch daran, ohne das Mittel der Verfremdung auszukommen. Er greift den Anspruch der Realitätsnähe auf. Es geht um den realen Kindermörder Fritz Haarmann (Götz George), der im Berlin der 20er Jahre „vermutlich mehr als hundertmal“ (vgl. Meierding 1993, S.20) Jungen ermordete. Er war – wie der später in den 60er Jahren durch die Medien in noch nie dagewesener Weise bekannt gewordene Jürgen Bartsch – ein Metzgergeselle, der seine Opfer zerstückelte (vgl. Meierding 1993, S.22f.), und – wie Bouvier in *DER RICHTER UND DER MÖRDER* – vom Militär ausgeschieden und anschließend aus der Psychiatrie entlassen. Der Film zeigt in Form eines äußerst dicht inszenierten Kammerspiels die Begutachtung von Haarmanns Zurechnungsfähigkeit durch den Medizinalrat Professor Dr. Ernst Schultze (Jürgen Hentsch). Zu sehen sind ausschließlich die Gespräche zwischen Schultze und Haarmann – ohne Musik. Die Beziehung zwischen Mörder und Gutachter wird langsam, prägnant und realistisch ausgeleuchtet (vgl. auch *DER HENKER MUSS WARTEN*, England, USA 1988). Der Filmkritiker *Peter Buchka* beschreibt, wie es dem Regisseur Karmakar in *DER TOTMACHER* gelingt, „ohne platte Visualisierung [...] große Zurückhaltung“ zu üben. Der Beweggründe der Gewalt seien dargestellt, und das Psychogramm Haarmanns setze „sich erst im Kopf des Zuschauers zusammen“ (Buchka 1995). Der Zugang zu Haarmanns Psyche läuft über die Beziehung zu seinem Gutachter. Psychiater und Mörder treten in einen authentischen Kontakt. Im Unterschied zu *DER RICHTER UND DER MÖRDER* stellt der Psychiater die Nähe zu Haarmann nicht aus taktischen Gründen her, um ihn zum Geständnis zu verführen, sondern um ihn und die Umstände seiner Taten verstehen zu können. Im Rahmen dieser Beziehung offenbart Haarmann seine Mordmotive, sein soziales Schicksal und seine seelische Not.



Abb. 123: *DER TOTMACHER*

Haarmanns Schuld wird klar. Die Geschichte seiner Krankheit wird auch klar, weil sie mit seinem sozialen Schicksal korrespondiert. Der Status und Geltungsanspruch seiner Krankheit hinsichtlich seiner Zurechnungsfähigkeit dagegen ist widersprüchlich. Ein Widerspruch zwischen Krankheit und Schuld bricht sich in Haarmanns Schicksal am Begriff der Identität. Der Mörder will explizit nicht als verrückt bzw. krank gelten. Er beschreibt, wie

für ihn die erlebte Psychiatrisierung unerträglich war. Er fühlt sich den Anstaltsinsassen, die er in der Hildesheimer Nervenheilanstalt schreien hörte, nicht zugehörig – auch nicht um den Preis der aus dem Krankheitsbegriff folgenden Unzurechnungsfähigkeit. Der Psychiater respektiert diesen klar nachvollziehbaren Anspruch nach selbstbestimmter Identität. Ebenso kann er sich gemäß den psychiatrischen Regeln von Harmanns geordnetem Denken überzeugen. Haarmann respektiert den Psychiater ebenfalls. Er erlebt das Beziehungsangebot des Gutachters als aufrichtig.

Am Ende des Films steht Harmanns Todesurteil fest. Er ist gefasst, aber auch voller Angst. Bei seinem Gutachter findet er Trost. Haarmann bittet Schultze, noch einmal zu ihm zu kommen, bevor er geköpft wird. Schultze sagt ihm diesen letzten Kontakt und damit seinen Abschied zu.

Bereits die biographische Perspektive des Filmes ermöglicht eine erste gesellschaftskritische Lesart. Die Lebensgeschichte des Mörders wird deutlich anhand gesellschaftlicher Umstände rekonstruiert. Die Diskurse von Krankheit, Zurechnungsfähigkeit, Vernunft, Moral und Schuld werden so verschränkt, dass eine konstruktivistische Lösung aufgrund der Realitätsnähe nicht möglich wird. Der Film thematisiert, dass die Frage nach Harmanns Schuld beantwortet werden muss, obwohl sie in einem Feld widersprüchlicher Diskurse gestellt ist. Durch seine dichte Inszenierung und psychologische Perspektive, durch die deutlich hergestellte identifikatorische Nähe zum Protagonisten rückt DER TOTMACHER die ZuschauerIn an die Schnittstellen der genannten Diskurse. *Peter Buchka* folgend, wolle der Regisseur Karmakar, „dass der Zuschauer über Haarmann urteile wie über sich selbst“ (Buchka 1995).

„Im Grunde basiert Karmakars Ästhetik auf einem doppelten Skandal: Sie erklärt die geistige, psychische und soziale Verfassung eines Massenmörders zur menschlichen Norm (zumindest als einen Teil davon), und sie mutet dem Zuschauer allen Ernstes das Eingeständnis zu, diese [...] als Teil seines eigenen Selbst zu akzeptieren.“ (Buchka 1995)

Über das Problem der Identität und die damit verbundene identifikatorische Nähe zum Psychopathen gelingt dem Film wiederum die Verunsicherung gesellschaftlicher Normalität in einer Genre-untypischen Weise. Der Film verzichtet auf jegliche Mittel des Suspense sowie auf Genre-immanent etablierte Bilder vom Wahnsinn. Im Sinne eines psychologischen Realismus verdeutlicht DER TOTMACHER gesellschaftliche Widersprüche zwischen den Diskursen von Normalität und Abweichung. Der Film bearbeitet den Begriff der Krankheit als moralisches Problem. Die Erklärung der Krankheit wird anhand psychosozialer Kontexte des Protagonisten entwickelt und gleichzeitig ihrer juristischen Bedeutung anhand einer moralischen Dimension des Identitätsbegriffs enthoben.

DER TOTMACHER zentriert durch den dargestellten Anspruch auf selbstbestimmte Identität den Blick in besonders nachhaltiger Weise auf das Innere des Mörders. Im Allgemeinen spielt diese Innenschau auch in den anderen hier untersuchten Filmen zum Thema der Zurechnungsfähigkeit eine wesentliche Rolle. Die Innenwelt des Mörders muss ausgeleuchtet werden, weil dort das Kriterium der Schuld verortet wird. Die Schrecken der Taten müssen dabei in gewissem Sinne eingeklammert werden, weil sie als Folgen der inneren Beschaffenheit des Mörders gelten. Ein weiteres Subgenre dreht diese Per-

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 legitimier 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