

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-

geblich psychisch kranken Mutter lebt. Bates beobachtet nach dem Gespräch durch ein geheimes Loch in der Wand, wie Marion sich entkleidet. Danach folgt der rätselhafte Mord. Der oder die TäterIn ist nicht genau zu erkennen, aber einiges deutet auf die Mutter hin: die zuvor erwähnte psychische Krankheit, die langen Haare der MörderIn, Bates' anschließender Dialog mit der Mutter. Am Ende des Filmes kommt jedoch heraus, dass Bates den Mord begangen hat. Zuvor ist zu sehen, wie Bates die Spuren des Mordes verwischt. Er versenkt die Leiche der Ermordeten mit ihrem Wagen in einem Sumpf. Marions Verschwinden beunruhigt deren Schwester und Schwager. Im Zuge ihrer Nachforschungen kommen sie schließlich zu dem Motel und entlarven Bates als einen Wahnsinnigen. Sie entdecken seine Mutter als konservierte Leiche und werden von Bates daraufhin mit einem Messer angegriffen. Er trägt eine Perücke und Frauenkleider.

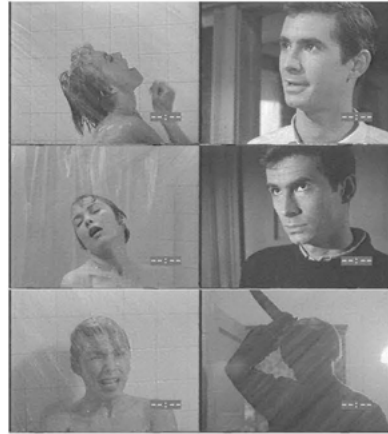


Abb. 103: Psycho

Nachdem der Mörder überführt und festgenommen ist, klärt der Psychiater Dr. Richmond den Fall schließlich auf. Die Frage eines Polizisten, ob Bates gestanden habe, beantwortet er so:

„Nein. Trotzdem habe ich alles erfahren. Jedoch nicht von Norman, sondern von seiner Mutter. Ein Norman Bates existiert nicht mehr. Sein Ich war von Jugend auf gespalten. Und nun hat die andere Hälfte triumphiert - sein zweites Ich, und offenbar endgültig.“ (Dr. Richmond)

Anschließend erklärt Dr. Richmond den versammelten Polizisten und Marions Schwester, dass und warum Bates den Mord beging. Die Beschreibung der Hintergründe von Bates' schrecklicher Tat ist verstörend. Die Argumentation des Psychiaters ist komplex.



Abb. 104

„Sein kritisches Stadium hat mit dem Tod seines Vaters begonnen. Seine Mutter hatte danach rücksichtslos von dem Jungen Besitz ergriffen. Sie wollte ihn nur für sich haben, für ihn der einzige Mensch auf der Welt sein, bis jener Mann auftauch-

te, der ihr Geliebter wurde und den Jungen verdrängte. Norman sah sich von der Mutter plötzlich verlassen, und in seiner krankhaften Eifersucht brachte er beide um. Muttermord ist auch für einen Menschen, dessen Sinne verwirrt sind, das abscheulichste Verbrechen [...]. Und so versuchte er den Mord auszuradieren, zumindest in seinem Hirn. Er stahl die Leiche der Mutter, und ein leerer Sarg wurde beerdigt. Die Leiche verbarg er im Keller und versuchte, so gut wie möglich, sie zu konservieren. Aber das war ihm noch nicht genug. Die Mutter war zwar da, doch nur der tote Körper. So begann er für sie zu denken, für sie zu sprechen. Sein zweites Ich übernahm ihre Rolle. Schließlich hat er nicht nur für sie, sondern auch mit ihr gesprochen. Das heißt, er hat gleichzeitig beide Rollen gespielt. Das ging sogar so weit, dass die Mutter gänzlich von ihm Besitz ergriff. Er war zwar niemals ganz Norman, aber er war sehr oft ganz die Mutter. Aufgrund seiner pathologischen Eifersucht auf sie nahm er an, dass sie auf ihn genauso eifersüchtig sei. Deshalb, immer wenn eine Frau eine starke Anziehung auf ihn ausübte, rebellierte in ihm die mütterliche Seite. Als er Ihre Schwester kennen lernte, fand er sie nicht nur nett, er verliebte sich und begehrte sie. Das jedoch weckte die Eifersucht der Mutter, also hat die Mutter sie getötet. Sein erstes Ich, das heißt Norman, erwachte nach dem Mord wie aus einem tiefen Schlaf. Und als gehorsamer Sohn verwischte er alle Spuren des Verbrechens. [...] In einem Menschen, der in zwei Persönlichkeiten gespalten ist, wird es immer einen Kampf geben zwischen den zwei Ichs. In Normans Fall ist der Kampf vorüber, und die dominierende Persönlichkeit hat gewonnen.“ (Dr. Richmond)

In der filmwissenschaftlichen Rezeption wird PSYCHO durchgängig als ein Meilenstein des Psychopathen-Genres beschrieben (vgl. Kaufmann 1990, McCarty 1993, Bliersbach 1994, Denzin 1995, Winter 1995). Der Film gilt als „Prototyp aller Thriller“ (kinonews.de, 29.09.00), „ultimativer Klassiker“ (vgl. kinoweb.de, 29.09.00) und Kultfilm (vgl. Steiner & Habel 1999, S.223f.). PSYCHO markiere einen Bruch in der filmischen Konstruktion der Psychopathenfigur. Neben seinem innovativen Charakter auf der formalästhetischen Dimension finden sich dabei auf der inhaltlichen Ebene maßgebliche Veränderungen anhand der Kriterien Mordmotiv und Konstruktion der Krankheit des Täters.

Im herkömmlichen Sinne, wie man sich das Verbrechen vorstellt, hat Bates' Tat kein Motiv. Es ist äußerlich gesehen kein Grund erkennbar, warum er Marion getötet hat. Er wollte nicht ihr Geld, es gab keinen Anlass zu Eifersucht, Rache oder Hass. Er kannte sie gerade mal einen Tag. Er hat sie nicht vergewaltigt, er ist kein Triebtäter, kein Terrorist, kein Mitglied des organisierten Verbrechens. Seine Tat entbehrt kriminologisch gesehen auf den ersten und auch auf den zweiten Blick jeder rationalen Grundlage. Wo sollte hier Sherlock Holmes ansetzen? Die Tat ist ein Rätsel. Sie ist – „motivlos“ (vgl. Fuchs 1995, Winter 1995, Seeßlen 1995). Dr. Richmonds Ausführungen zeigen nun, dass Bates durchaus ein Motiv für den Mord an Marion hatte. Doch um es zu durchschauen, muss man eine psychologische Analyse durchführen, muss man auf einem anderen Gebiet als dem der Verbrechensbekämpfung Experte sein. Nach Bates' Verhaftung stellt der Polizeichef fest:

„Nur der Psychiater wird vielleicht noch etwas herausbekommen können. Zu mir spricht er kein Wort, und ich kenne ihn von klein auf.“

Nach seinem Vortrag bringt Dr. Richmond den Wandel des Mordmotivs in einem letzten Satz auf den Punkt. Da Marion eine hohe Summe Geld bei sich hatte, erscheint es den Polizisten möglich, dass Bates dieses Geld in seinen Besitz bringen wollte. Dr. Richmonds Ausführungen über Bates' Psyche erwecken bei den Beamten sichtliches Unbehagen, und nachdem der Psychiater seine Argumentationskette dargelegt hat, fragt ein Officer in aggressivem Ton: „Und die 40.000 Dollar? Wo sind die?“ Richmond antwortet souverän:

„Im Sumpf. Hier ging es um seelische Konflikte, nicht um Geld.“ (PSYCHO 1960)

„Das war ein Verbrechen aus Leidenschaft, nicht aus Habgier.“ (PSYCHO 1998)

Nicht nur um Geld, aber allgemein um Macht oder Besitz ging es in den frühen Psychopathen-Filmen. Die Motive der Kranken basierten auf Wünschen nach Reichtum, Anerkennung oder Allmacht. Um sich diese Wünsche zu erfüllen, dominierten sie andere Menschen, wenn es sein musste, auch über deren Leichen. Es handelte sich stets um Größenwahnsinnige und Machtbesessene. Bereits an der Handlungsoberfläche waren meist sehr unsympathisch, maniert und böse wirkende Personen zu sehen. Gründe für die psychische Erkrankung der Mörder wurden entweder gar nicht oder im Rahmen biologischer, essentialistischer Modelle geliefert. Ein bis heute beliebtes Thema des frühen Psychopathen-Films ist das, die Repräsentanten der gesellschaftlichen Definitionsmacht über seelische Gesundheit oder Krankheit, die Experten des Wahnsinns selbst als Psychopathen auf die Bühne treten zu lassen: die *Mad Scientists*. Es handelt sich dabei um Psychiater, die weniger ihren Verstand als jeglichen Kontakt zur moralischen Konvention verloren haben.

Frühe Mad Scientists als Vorläufer des motivlosen Mörders

DR. CALIGARI/DR. MABUSE

Der früheste in der Fachliteratur beschriebene Film dieser Art ist DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1919, Robert Wiene) – „ein Film, der verdienstermaßen unsterblich geworden ist“ (Gay 1989, S.138), obwohl er im Unterschied zur Buchvorlage seiner gesellschaftskritischen Aussage entzogen werden sollte.

Das Buch und der Stummfilm handeln von dem Schausteller und Hypnotiseur Dr. Caligari. Es stellt sich heraus, dass Caligari für eine Serie rätselhafter Morde verantwortlich ist, die von seinem Medium zunächst auf dem Jahrmarkt prophezeit und anschließend ausgeführt wurden – und dass Caligari der Chef einer psychiatrischen Klinik ist. Caligari wird in einer Zwangsjacke abgeführt, doch der Film nimmt noch eine zweite überraschende Wende. Am Ende ist Caligari wieder in seinem Amt. Der junge Student Franz, der Caligari seiner Verbrechen überführen konnte, wird in der vorletzten Szene nun von Caligari als krank bezeichnet und kommt in die Zwangsjacke.



Abb. 105: Dr. Caligari

Bis zu dieser vorletzten Szene des Films ist der Wahnsinn des Caligari durch keine psychologische Perspektive erklärbar. Stattdessen bildet er aber

die Voraussetzung für eine gesellschaftskritische Aussage. Durch die narrative Figur, dass der Chef einer psychiatrischen Klinik selbst ein Wahnsinniger ist, wird die kritische Aussage vorbereitet, und durch die Konstruktion, dass der als Mörder schon überführte Caligari am Schluss seinen Widersacher mit Hilfe der Mittel psychiatrischer Definitionsmacht beseitigen kann, zu Ende geführt. Das Böse siegt – und zwar im Rahmen institutioneller Voraussetzungen. Der individuelle Wahnsinn des Dr. Caligari wird nicht erklärt, aber das gesellschaftliche Umfeld seiner wahnsinnigen Taten. Das heißt, DAS CABINET DES DR. CALIGARI beschreibt einen gesellschaftlichen Wahnsinn.

Die Autoren Hans Janowitz und Carl Mayer verfassten DAS CABINET DES DR. CALIGARI vor dem Hintergrund des Ersten Weltkrieges. Sie zielten mit ihrem Werk „gegen den Militarismus, gegen den militärischen Gehorsam überhaupt“ (Willy Haas zit. n. Gay 1989, S.140), indem sie versuchten „die Brutalität, den völligen Wahnsinn jeglicher Autorität“ (ebd.) aufzudecken (vgl. Kracauer 1958). Der Regisseur Robert Wiene versuchte nun allerdings entgegen dem Widerstand der Autoren, dem Buch seinen kritischen Stachel zu nehmen: Er fügte der ursprünglichen Geschichte eine Rahmenhandlung hinzu. Der Film beginnt und endet in der Irrenanstalt und zeigt den Studenten Franz als Insassen. Es stellt sich heraus, dass der mordende Dr. Caligari nichts anderes als ein Hirngespinnst von Franz war, und dass der Klinikdirektor in Wirklichkeit eine gütige Person ist, die sich freut, nun endlich Franz Psychose ergründet zu haben und heilen zu können.

Obwohl diese Rahmenkonstruktion die von den Autoren intendierte Aussage narrativ im Prinzip zunichte macht, bleibt der Film trotzdem sehr verstörend und kritisch. Das liegt daran, dass die Anfangs- und Schlusszene im Vergleich zum ganzen Film aufgesetzt wirken und der ‚Rest‘ des Films gewissermaßen seine eigene Sprache spricht. Durch seinen Zusammenhang von Handlungsaufbau und Bühnenbild, wie man es beispielsweise auch aus dem berühmten Stummfilm DER GOLEM (Deutschland, 1914, Galeen, Henrik & Wegener, Paul) kennt, werden in expressionistisch gehaltener Bildsprache gesellschaftliche Machtstrukturen symbolisiert – beispielsweise wenn die Sekretäre in dem Amt, an das sich Caligari für die Zulassung zum Jahrmarkt wenden muss, auf bizarr geformten, überhöhten Stühlen sitzen und den Schausteller zwangsläufig von oben herab behandeln. DAS CABINET DES DR. CALIGARI gilt aufgrund seiner „erzählerischen Vermischung von Normalität und Abweichung“ als „heute noch aktuell und brisant“ und als „einer der wichtigsten Psychiatriefilme“ (Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998).

DAS CABINET DES DR. CALIGARI wurde ein Jahr nach Ende des Ersten Weltkrieges produziert und reflektiert gesellschaftliche Zusammenhänge von „Autorität, Macht [...] und Massenbeeinflussung“ (ebd.). Bald darauf wurde im Zuge der gesellschaftskritischen Verwendung des jungen Mad Scientists-Genres 1922 in Deutschland der erste Mabuse-Film gedreht: DR. MABUSE, DER SPIELER. Die zwei Untertitel des zweiteiligen Stummfilms verweisen dabei schon auf seine gesellschaftstheoretische Reichweite: DER GROSSE SPIELER – EIN BILD DER ZEIT und INFERNO – EIN SPIEL UM MENSCHEN UNSERER ZEIT. Zu sehen ist ein Psychoanalytiker, der seine Fähigkeiten der Hypnose einsetzt, um im Spielcasino die Mitspieler beim Black Jack zu übervorteilen. Darüber hinaus macht er sich noch zahlreicher anderer Verbrechen von Börsenschwindel über Erpressung bis hin zum Mord schuldig. Als ihm das Handwerk gelegt wird, kann er nicht mehr zur Rechenschaft gezogen werden,

weil er dem Wahnsinn verfällt. Der Film zeichne sich durch eine „präzise dramaturgische und formale Konstruktion“ aus, „die in beinahe dokumentarischer Weise [...] die Dekadenz von Großbürgertum und Kleinadel attackiert“ (Kath. Institut für Medieninformation et. al 1998). Der Regisseur Fritz Lang gab angesichts der politischen Dimension des Films an, dass für ihn die Figur des Dr. Mabuse „ein Übermensch, irgendwie der Nietzsche-Übermensch, im schlechten Sinne gesehen“ war (Lang zit. n. Steiner & Habel 1999, S.70).

Zehn Jahre nach DR. MABUSE, DER SPIELER produzierte Fritz Lang den zweiten Mabuse-Film: DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE (Deutschland



Abb. 106: DR. MABUSE, DER SPIELER, 1922



Abb. 107

1932). Wieder geht es um den wahnsinnigen Arzt, der Verbrechen begeht. Doch diesmal ist er als Patient in einer psychiatrischen Klinik zu sehen. Scheinbar telepathisch steuert er eine Gruppe von Verbrechern. Am Ende stellt sich jedoch heraus, dass der Klinikchef Prof. Braun sich für eine Inkarnation des genialen Mabuse hält und dass er für die Verbrechen verantwortlich ist. Mabuse stirbt zum Schluss, und Braun wird wahnsinnig. Dieser zweite Mabuse-Film wurde häufig als ein „Gleichnis für den aufkommenden Faschismus“ in Deutschland interpretiert (Steiner & Habel 1999, S.70). Die Premiere wurde 1933 in Deutschland verboten. Die Uraufführung fand 1934 in Österreich statt, und in die deutschen Kinos kam der Film erst 1951. Eine gesellschaftskritische oder gar faschismuskritische Dimension ist in DAS TESTAMENT DES DR. MABUSE jedoch nicht erkennbar. Als Erklärung für die deutsche Zensur und den Eindruck, es handle sich um einen kritischen Film, bietet sich lediglich die Entwicklung der Figur des Prof. Braun an. Er wird als ein autoritärer Typ mit akademischem Herrschaftshabitus vorgestellt und persifliert am Schluss in offensichtlichem Wahnsinn genau diesen Persönlichkeitstyp. Der Wahnsinn des Braun oder des Mabuse schließen dabei aber weder thematisch noch formalästhetisch an ein gesellschaftliches Umfeld an. Vielmehr ist eine klare Dichotomisierung zwischen den Guten und den Bösen zu sehen. Zwei couragierte Kommissare lösen mit gesundem Menschenverstand den Fall und besiegen die Psychopathen. Im Vergleich zum ersten Mabuse-Film ist hier die Kombination zweier Veränderungen interessant: Zum einen tritt der Film ohne gesellschaftskritische Reichweite auf, und zum anderen ist Mabuse im zweiten Film von Anfang an pathologisiert. Seine Erkrankung wird explizit und wissenschaftlich erklärt. Im Hörsaal stellt Prof. Braun den Fall Mabuse vor:

„Dr. Mabuse führte ein ausgesprochenes Doppelleben. Er war ein ausgezeichneter Arzt. Aber mit seiner fast übermenschlichen Logik, seinem umfassenden Wissen und seiner Kenntnis aller modernen Techniken benützte er seine Überlegenheit zur Ausübung von Verbrechen, wie man sie bis dahin für nicht möglich gehalten hatte. Monatlang suchte die Polizei nach dem Gehirn, das diese Verbrechen erdacht hatte. Hier ist es - in einer nachgezeichneten Röntgenaufnahme. Die abnorme Vertiefung der zweiten Übergangswindung der Fisura Calcarena ist deutlich erkennbar. Die Funktionen dieses Gehirns sind phänomenal, doch seine Leistungen sind nur auf das Negative gerichtet. [...] Es sind Super-Ideen - gegen Gesellschaft und Menschheit gerichtet. Hier finden wir Lombrosos These von Genie und Wahnsinn in Reinkultur bestätigt.“ (Prof. Braun)

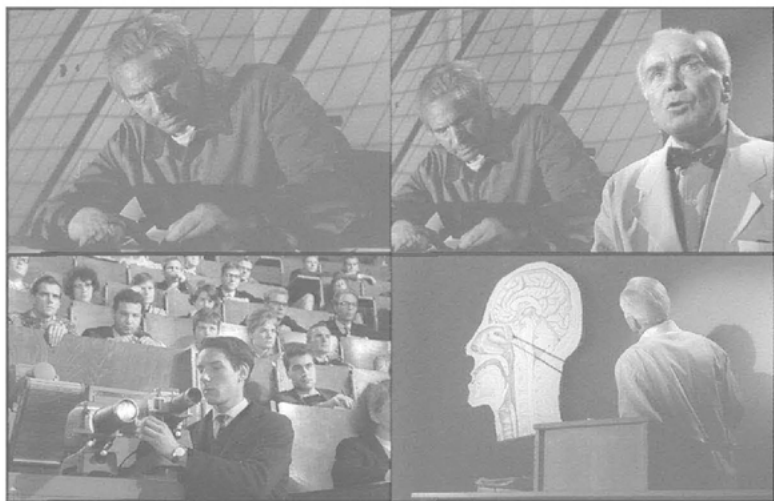


Abb. 108: DR. MABUSE, DAS TESTAMENT: 1932

Dem Kommissar erklärt Prof. Braun Mabuses Krankheit als eine „Verschiebung der Hirnphasen“, als „eine Art Eintopf der Gedanken, die nur der Psychiater interpretieren kann“. Mabuses psychische Störung wird hier nicht wie im ersten Mabuse-Film oder in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* als Korrelat eines gesellschaftlichen Wahnsinns inszeniert, sondern seine Krankheit sei „gegen Gesellschaft und Menschheit gerichtet“. In Zusammenhang mit dieser moralischen Krankheitserklärung ist Mabuses Wahnsinn dabei durch rein individuelle Momente konstruiert: durch die Störung seiner Gehirnstruktur und durch seinen genialen Intellekt. Jenseits von dieser Biologisierung des Wahnsinns wird das kombinierte Motiv von Genie, moralischer Verfehlung, Macht und Gefährlichkeit dann in den 60er Jahren in zahlreichen weiteren Mabuse-Filmen oder auch in den bekannten James-Bond-Filmen (z.B. *GOLDFINGER*, Großbritannien 1964) reinszeniert.

In der Zeit zwischen den beiden ersten Mabuse-Filmen (1922/32) und *PSYCHO* (1960) wurde dieses kombinierte Motiv von Wahnsinn, Genie und Verbrechen dann maßgeblich durch den berühmten Regisseur *Robert Siod-*

mak verwendet. Von 1943 bis 1950 produzierte er in den USA neun Filme¹ mit diesem Motiv und prägte damit eine grundlegende Stilrichtung des Thrillers: den Film Noir (vgl. Kaufmann 1990, S.123f.).

Der motivlose Mörder wird äußerlich unkenntlich, er bleibt aber kontrollierbar

PHANTOM LADY/THE DARK MIRROR

In Siodmacks erstem Film während seiner Film-Noir-Phase – PHANTOM LADY (USA 1943) – ist ein Dialog inszeniert, der die Verschränkung der Themen Genie und Verbrechen in Form ihrer Pathologisierung „mustergültig“ (Kaufmann 1990, S.124) verdichtet. Der Kommissar Burgess setzt dem noch nicht verdächtigten psychopathischen Mörder Marlow seine Ansichten über Verbrecher auseinander:

Marlow: [...] Ich halte ihn für klug. (den Mörder, Anm. d. V.)

Burgess: Das sind sie fast alle - teuflisch klug, Marlow.

Marlow: Wer?

Burgess: Die Verrückten. [...] Ich habe viel mit Verrückten zu tun gehabt. Ihr Egoismus ist unglaublich. Sie sind unwahrscheinlich gerissen. Sie schrecken vor nichts zurück. [...]

Marlow: [...] Sie glauben, die großen Verbrecher der Weltgeschichte waren alle - geisteskrank?

Burgess: Darauf können Sie Ihren Kopf wetten. Meinen Sie, die Borgias waren normal? [...] Oder Landru? Der Blaubart. Jack the Ripper. Unsere Gangster: Legs Diamond. Baby Face Nelson. Dillinger. Alles Paranoiker. Eines Tages werden wir so weit sein, dass wir Geist und Verstand genauso unter Kontrolle haben wie den Körper.

Der Mörder Marlow wird in PHANTOM LADY als intelligent, gefährlich und geisteskrank dargestellt. Dies entspricht dem gängigen Bild des Film-Psychopathen der damaligen Zeit. Allerdings scheint in der Konstruktion des Marlow bereits ein neuer Typ der Genrefigur auf. Marlow hat gute Manieren und ein gepflegtes Äußeres. Er sieht gut aus, ist zuvorkommend, spricht eloquent und interessiert sich für Kunst. Auf den ersten Blick handelt es sich um einen freundlichen, sympathischen und anständigen Mann. Das waren Mause oder Caligari sicherlich nicht. Marlow ist zunächst nicht mehr so leicht als Psychopath zu erkennen. Stattdessen wird der Zuschauer/In mehr von seinem Inneren gezeigt.

Zum Plot von PHANTOM LADY: Marlow hat die Frau seines Geschäftspartners ermordet. Warum? Als Marlow überführt wird, gibt er seinen Größenwahn und seine Ängste preis: „Was ist irgendein Leben gegen meines?“ Er habe schon sein ganzes Leben Angst vor Frauen, und er fühle sich wegen seiner Genialität von allen Menschen gehasst. Er empfinde deshalb besonderen Hass gegen seinen Geschäftspartner, der nun wegen des Mordes an seiner

1 PHANTOM LADY (1943), CHRISTMAS HOLIDAY (1944), THE STRANGE AFFAIR OF UNCLE HARRY (1945), THE SPIRAL STAIRCASE (1945), THE KILLERS (1946), THE DARK MIRROR (1946), CRY OF THE CITY (1948), CRISS CROSS (1949), THE FILE ON THELMA JORDAN (1950).

Frau unschuldig ins Gefängnis musste. Dessen Verurteilung verschaffe ihm Genugtuung. Nach dem Geständnis springt Marlow aus dem Fenster.

Die Gründe für Marlows Störung liegen in seinem Gefühlsleben. Um diese neue Art des Psychopathen begreifen und ihr gegenüberzutreten zu können, bedarf es des psychologischen Zugriffs. In diesem Sinne folgerichtig wird in Siodmaks wenige Jahre später produziertem Film *THE DARK MIRROR* (USA 1946) ein wissenschaftlicher Diskurs inszeniert. Es geht um „Paranoia“. Die Figur des Kommissars wird randständig, im Zentrum der Handlung tritt der Psychologe Dr. Elliot als Experte des Verbrechens auf. Zusätzlich zu dieser filmischen Neuerung diagnostiziert der Psychologe hier erstmals eine Frau als psychopathisch. Film-Psychopathinnen sind bis heute selten zu sehen, und wenn, dann meistens trotz Mord und Wahnsinn innerhalb traditioneller Geschlechtsrollen oder traditioneller Vorstellungen von Geschlechtsidentität – z.B. als *femme fatale* (vgl. *DAUGHTER OF DARKNESS*, USA 1948; *BLONDE ICE*, USA 1948; *FATAL ATTRACTION*, USA 1987) oder als rächendes Opfer männlicher Gewalt (vgl. *MONSTERS*, USA 2004).

DARK MIRROR kann als prototypisch dafür gelesen werden, wie der patriarchale und der klinifizierende Diskurs konvergieren. Dr. Elliot steht in *DARK MIRROR* vor der Aufgabe, die zwei unter Mordverdacht stehenden Zwillingsschwestern Terry und Ruth zu unterscheiden. Terry ist gerissen, intelligent und psychopathisch. Ruth dagegen ist warmherzig, naiv und wird beinahe selbst zu Terrys Opfer. Dr. Elliot verliebt sich in die unschuldige Ruth; mit Hilfe seines Gefühls sowie Fachwissens klärt er den Fall hoch motiviert auf. Dieses narrative Muster, in dem ein Psychologe sich in die Schwester der Psychopathin verliebt, findet sich fast 50 Jahre später auch in dem erfolgreichen Hollywoodfilm *FINAL ANALYSIS* (USA 1991) wieder. Die Figur der Psychopathin hat sich dabei insofern entwickelt, als sie nicht nur die Schwester, sondern auch den Psychologen bedroht und selbst psychologisches Fachwissen anwendet.

Dr. Elliots zentrales Erkenntnisinstrument, mit dem er zwischen psychischer Krankheit und Gesundheit zu unterscheiden und damit Terry zu überführen vermag, ist der Rorschachtest. Die Bedeutung und Funktionsweise dieses Tests erläutert der Regisseur Siodmak so:

„Bei dieser Prüfung kann man feststellen, ob jemand normal ist oder nicht. [...] Ein normaler Mensch versucht, in den schwarzen Stellen Figuren zu sehen, während ein Paranoiker oder anormaler Mensch nur die ausgesparten weißen Stellen sieht.“ (Siodmak zit. n. Kaufmann 1990, S.132)

Selbstverständlich ist Siodmaks Einschätzung der diagnostischen Reichweite des Rorschachtests aus wissenschaftlicher Sicht unhaltbar, aber dies ist für die Untersuchung seiner narrativen Bedeutung nicht relevant. Bedeutsam ist dagegen, dass der Rorschachtest damals ein etabliertes psychodiagnostisches Verfahren im Rahmen der Klinischen Psychologie bzw. der Persönlichkeitspsychologie war, und dass dieser Test unter Laien bzw. im Spielfilm bis heute einer der bekanntesten Psychotests ist (vgl. z.B. *DON JUAN DE MARCO*, 1994 oder *TAIS-TOI!*, 2003). Der Rorschachtest repräsentiert in *DARK MIRROR* den psychologischen Diskurs, welcher Einblick in die dunkle Seele der Psychopathin ermöglichen soll.

In den beiden Filmen von Siodmak verschwimmen die äußeren Merkmale der PsychopathInnen. Kein maniertes Verhalten, wirre Haare oder weit

aufgerissene Augen sind mehr zu sehen. Stattdessen werden die Zeichen der Krankheit im Inneren der ProtagonistInnen identifiziert. In *PHANTOM LADY* geschieht dies über die Selbstoffenbarung des Marlow. In *DARK MIRROR* ist man auf keine Introspektion oder gar ein Bekenntnis der Psychopathin angewiesen. Wissenschaftliche Mittel ermöglichen den Blick in das Innere Terrys und können dort ihre Krankheit bestimmen. Um die PsychopathInnen erkennen und bekämpfen zu können, wird deren psychologisches Portrait notwendig.

Die Figuren Marlow und Terry markieren einen Scheidepunkt im Übergang des PsychopathInnen-Genres zu Hitchcocks *PSYCHO*. Die Gestalt der PsychopathIn ist unauffälliger und damit bedrohlicher geworden. Aber es wird auch noch an der Vorstellung einer weitreichenden und relativ einfach zu bewerkstelligen Kontrolle der PsychopathInnen, bzw. der Verunsicherung, die sie auslösen, festgehalten. Am Ende kann über die PsychopathInnen triumphiert werden. Das Gefühl der Bedrohung wird gebannt, und es tritt eine wohlthuende Beruhigung ein. Das ändert sich mit *PSYCHO* maßgeblich.

Die Psyche des motivlosen Mörders als gesellschaftlicher Abgrund

PSYCHO

Gerhard Bliersbach (1994) behauptet, Hitchcock habe mit *PSYCHO* „eine Tür aufgestoßen, die der Psychiater Dr. Richmond nicht zu bekam“ (S.22). Welche Tür wurde aufgestoßen? Und wo führt sie hin? Zunächst muss festgestellt werden, dass Hitchcock mit seinem Kamerastil und dem Mittel des Suspense die ZuschauerIn in einen besonderen Bann zieht. Er lässt die Zuschauer in einer Weise am Geschehen teilhaben, dass sie sich wie ein Teil des Geschehens erleben. Er lässt sie visuell die Perspektive der ProtagonistInnen und insbesondere auch die des Mörders einnehmen. Während Siodmak formalästhetisch eher die Perspektive der Opfer fokussiert (vgl. Kaufmann 1990, S.135), macht Hitchcock die ZuschauerIn zur viel zitierten „Komplizin des Mörders“ (vgl. ebd.; Denzin 1995, S.116f.; Winter 2000, S.21). Durch Hitchcocks Kameraführung findet eine Identifizierung mit der Perspektive des Täters statt. Man kommt ihm gewissermaßen näher. Der erlebbare Unterschied zwischen ZuschauerIn und dem inszenierten Psychopathen wird geringer. Das macht *PSYCHO* sehr spannend, aber auch äußerst ungemütlich (vgl. Seeßlen 1995, S.143f.). Nicht nur wegen der Angst vor dem Mörder, sondern auch oder gerade aufgrund der inneren Nähe zum Täter, zum seelisch Abgründigen, wird der „Gang unter die Dusche zur Tortur“ (Bliersbach 1994, S.22).



Abb. 109: Norman Bates' Haus

Die formalästhetisch hergestellte Nähe zum Täter trifft nun auch auf eine narrativ hergestellte Möglichkeit, sich mit dem Psychopathen zu identifizieren. Zum einen weist er, wie schon von Siodmak vorbereitet, keine äußeren Merkmale von Geisteskrankheit auf. Norman Bates ist ein freundlicher, gepflegter junger Mann, der sich unauffällig benimmt. Und zum anderen wer-

den nun im Unterschied zu Siodmaks ProtagonistInnen die seelischen Hintergründe seiner Psychopathie vielschichtiger dargelegt. In vielen Details ist Hitchcocks Figur des Norman Bates an die dokumentierte Lebensgeschichte des realen Frauenmörders Ed Gein angelehnt (vgl. Meierding 1993, S.14f.). In dem ausführlichen und im Vergleich zu bisherigen Psychopathen-Filmen sehr differenzierten Vortrag über Bates erläutert Dr. Richmond, dass Bates' Mutter ihren Sohn nach dem Tod des Vaters seelisch missbrauchte. Weiterhin habe Bates sich schließlich verlassen gefühlt, als die Mutter einen neuen Liebhaber hatte. Er habe aus Verzweiflung und Eifersucht beide ermordet. Seelisch überfordert durch die anschließenden Schuldgefühle, habe er die Tat psychisch negiert, indem er sich selbst als die Mutter imaginierte. So habe er ein zweites Ich ausgebildet. Immer wenn in Folge durch die Begegnung mit einer attraktiven Frau sein Begehren und damit zu viel Realität spürbar wurde, habe er dies in Form scheinbarer Eifersucht der imaginierten Mutter vernichtend abwehren müssen. Deshalb habe er Marion getötet. Seine zwei Ichs wären stets in Konflikt zueinander gestanden, und angesichts des aktuellen Sieges von Bates' zweitem Ich habe sich sein erstes Ich für immer verabschiedet. In der letzten Szene sitzt Bates frierend in einem Polizeizimmer, während nur noch die Stimme der Mutter zu hören ist.

Dr. Richmond hat zwar keine ausführliche Anamnese erhoben, seine Schlussfolgerungen sind hochgradig spekulativ, und die begriffliche Konstruktion von zwei Ichs ist fachlich gesehen fragwürdig und simplifizierend, aber diese Kritik schmälert nicht die diskursive Reichweite von *PSYCHO*. In Dr. Richmonds Argumentation werden mehrere *psychologisch bedeutsame Perspektiven* verschränkt: Bates' Krankheit

- hat einen familiären Hintergrund
- ist die Folge seelischer Not
- korrespondiert mit einem inneren Konflikt
- hat eine psychisch stabilisierende Funktion

Betrachtet man Bates' Schicksal unter dieser abstrahierten Perspektive, so wird deutlich, dass er gewissermaßen ein normaler Mensch ist. Es wird der ZuschauerIn möglich, sich mit Bates prinzipiell zu identifizieren. Jeder Mensch hat einen familiären Hintergrund seiner Lebensgeschichte, kennt das Erleben seelischer Not sowie innerer Konflikte, und jeder Mensch sucht Lösungen, die ihn psychisch stabilisieren. Bates' Tat wird dadurch zwar nicht legitimiert, aber ihr Motiv wird kenntlich: Bates versucht sein seelisches Gleichgewicht zu bewahren. Der Mord an Marion wird psychologisch gesehen sinnhaft. Bates handelt gleichzeitig außerhalb und innerhalb der sozialen Normalität. Die Konstruktion der zwei Ichs bringt diese Doppeldeutigkeit auf den Punkt. Bates' zweites Ich ist imaginär, sozusagen verrückt. Sein erstes Ich aber repräsentiert den durchschnittlichen, harmlosen jungen Mann. Mit seinem ersten Ich hat er ein Bein in der Normalität. In Zusammenhang mit seinem seelischen Konflikt überschreitet Bates die Grenzen sozialer Normalität und gleichzeitig handelt er auf deren Grundlage. Die Grenzüberschreitung ist der nachvollziehbare Versuch, die Normalität immer wieder herzustellen. In diesen Widerspruch wird die ZuschauerIn von *PSYCHO* zunehmend hineingezogen.

Slavoj Žizek (2002) folgend lässt sich dieser Widerspruch am Ende des Filmes auch als eine „Diskontinuität“ zwischen zwei Wahrheitsansprüchen

erklären, die durch zwei unterschiedliche Stilmittel zur Geltung kommen: einerseits die Darstellung eines durch Dr. Richmonds Vortrag vermittelten „objektiven, wissenschaftlichen, öffentlichen Wissens“ – andererseits das mit Hilfe der subjektiven Kamera induzierte Erleben „subjektiver Wahrheit“ beim Betrachten von Bates' psychotischem Schlussmonolog. Es handle sich dabei um die prinzipielle Diskontinuität zwischen zwei psychischen Momenten, welche Lacan „das Symbolische“ und „das Reale“ nennt – Begriffe einer intersubjektiv hergestellten und einer unmittelbaren, individuellen Wahrheit. Diese Diskontinuität sei „nirgends [...] deutlicher ausgeprägt als bei Hitchcock“, und sie werde in Psycho „auf den Höhepunkt getrieben“ (ebd. S.252f.).

In der Art, wie Hitchcock diese Diskontinuität zwischen Intersubjektivität und Privatheit nutzt, um den Suspense herzustellen, verschwimmen die Grenzen zwischen Normalität und Abweichung. Thematisch werden in der zweiten Hälfte des Filmes jedoch über moralische Codes Anker gesetzt, die diese Grenze wieder in die Handlung bringen. Marions Schwester und deren Schwager sind in Sorge um die Vermisste. Ein alter Polizeichef teilt deren Sorge aufrichtig und empfängt die beiden außerhalb seiner Dienstzeit im Kreise seiner Familie. Schließlich diskutieren die drei den Fall sogar vor der Kirche im Anschluss an die Sonntagsmesse. Es handelt sich offensichtlich um unbescholtene, ehrenwerte Bürger. Bates dagegen gerät in ein zunehmend schlechteres Licht, indem er einen von Marions Schwester beauftragten Privatdetektiv ermordet. So wie Hitchcock hier thematisch eine Grenze zwischen Normalität und Abweichung aufbaut, die er gleichzeitig formal durch die Mittel des Suspense unterhöhlt, bricht diese am Ende unter Dr. Richmonds Vortrag inhaltlich wieder zusammen. Das heißt, die Grenze zwischen Normalität und Abweichung selbst ist ein zentraler Gegenstand in PSYCHO – welcher thematisch hergestellt und formal sowie inhaltlich dekonstruiert wird. Die Tür, die Hitchcock aufgestoßen hat, führt zu der Erkenntnis, dass der Psychopath inmitten der Normalität existiert, und dass er dort schwer zu identifizieren ist, weil er ein Teil sowie ein Produkt dieser Normalität ist.

Die in PSYCHO vorgelegte neuartige Konstruktion des Psychopathen verändert das Genre entscheidend. Im Rahmen einer Untersuchung des Horror-Genres analysiert der Filmsoziologe *Andrew Tudor* (1989) diese Veränderung. Er erläutert dabei einen Übergang vom sogenannten „secure horror“ zum „paranoid horror“. Die Filmwelt des „secure horror“ sei durch eine geschlossene Erzählstruktur gekennzeichnet, innerhalb derer der Horror seinen Ursprung außerhalb der Normalität habe. Die Momente der Bedrohung werden von Held und Experten erfolgreich bekämpft. Am Ende seien Ordnung und Beruhigung wieder hergestellt (vgl. ebd. S.103). Beim „paranoid horror“ gelten diese narrativen Strukturmerkmale nicht mehr. Die Filme haben meist ein offenes Ende, die Erzählstruktur sei eine „open metamorphosis narrativ“ (ebd. S.216). Die Ritter gegen das Böse versagen oder gehen höchstens noch mit sehr eingeschränktem Erfolg aus dem Film. Die Psychopathen sind kaum noch kontrollierbar, und es bleibt eine nachhaltige Verunsicherung der Normalität (vgl. ebd. S.103).

Hinsichtlich der Veränderung des Genres kennzeichnet *Bliersbach* PSYCHO als „eine Zäsur“ (1994, S.22). Der Wechsel vom „secure horror“ zum „paranoid horror“ vollzog sich allerdings nicht plötzlich. Ein offenes Ende und ein durchgängig verunsicherndes Filmerleben sind beispielsweise schon 1919 in *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* inszeniert. Der 1959 in England von

Michael Powell produzierte Film *PEEPING TOM* (vgl. Kap. 8.6 S.337f.) weist bereits eine in Umfang und Differenzierung über *PSYCHO* hinausgehende soziale Kontextualisierung des Psychopathen auf. Dieser Film wurde jedoch vollständig abgelehnt, bis er erst nach 20 Jahren erfolgreich neu veröffentlicht wurde. Auch *PSYCHO* wurde von der britischen und amerikanischen Kritik erst „ungnädig“ aufgenommen (vgl. Seeßlen 1995, S.143), erreichte aber deutlich früher als *PEEPING TOM* seinen durchschlagenden Erfolg auf der internationalen Filmbühne.

Die Transformation des Psychopathen-Genres vollzog sich in etwa von Ende der 50er bis Anfang der 70er Jahre. Um diese Veränderung des Kinos verstehen zu können, muss neben den Filmen auch das gesellschaftliche Umfeld ihrer Produktion und Rezeption in Betracht genommen werden. Der Wechsel vom „secure horror“ zum „paranoid horror“ korrespondiert mit veränderten Alltagserfahrungen (vgl. Tudor 1989 S.220f.; Jameson 1992, S.99f.; Denzin 1995, S.162f.; Winter 1995, S.23). Im Zuge des gesellschaftlich umfassenden Wandels der Lebenswelten, der Erosion traditioneller sozialer Strukturen und Wertmaßstäbe und der entsprechenden Entwicklung eines neuen, fragileren, widersprüchlicheren Erlebens von Identität veränderte sich auch die Vorstellung von Bedrohung. Zum einen bezieht sich das Gefühl von Bedrohung zunehmend mehr auf dem Individuum inhärente als auf äußere Momente – auf die Gefahr, aus dem Rahmen zu fallen, nicht zu genügen, nicht ausreichend mit psychischen Ressourcen ausgestattet zu sein. Zum anderen bieten sich für den Umgang mit dem Gefühl von Bedrohung weniger gesellschaftlich verbindliche Interpretationsoptionen. Das Erleben von Handlungsfähigkeit gegenüber Bedrohung ist weniger gesellschaftlich abgesichert. Der Ursprung von Bedrohungen ist in das Individuum, ins Ringen um eine brauchbare Identität, also in die Psyche hineinverlagert, und nur dort kann ihr begegnet werden. An diesen gesellschaftlichen Wandel mit seinen veränderten Subjektpositionen schließt *PSYCHO* an.

„Der Alltag erweist sich als grausame Fallgrube“, schreibt Bliersbach (1994, S.22) über *PSYCHO*. Diese Fallgrube öffnet sich auf zwei Seiten: Auf der einen kann man dem Psychopathen an jeder Straßenecke oder eben in jedem Motel zum Opfer fallen. Und auf der anderen begegnet man ihm in sich selbst. Der zweite Aspekt ist der heiklere, aber auch interessantere. Er verunsichert, fasziniert aber auch. In der filmisch hergestellten Identifikation mit dem Psychopathen können stellvertretend in jedem und in jeder vorhandene Wünsche nach Allmacht, ungezügelter Aggression und grenzenloser Autonomie ausgelebt werden. Das mag erschrecken, aber gleichzeitig bietet der Film-Psychopath die Möglichkeit zur Distanzierung von den möglichen negativen Konsequenzen dieser Wünsche. Der Psychopath ist genauso ein Konstrukteur seiner Identität wie die ZuschauerIn, und er operiert mit demselben seelischen Stoff – doch er ist ein Verlierer. Er fällt in die Grube und muss dort ohne Ausweg bleiben. Er wird auf der Ebene des Filmgeschehens real schuldig – die ZuschauerIn nicht, sie kann jederzeit aus der Fallgrube heraussteigen. Nachdem sie die Gefühlswelt des Psychopathen „genossen“ hat, kann sie aus dem Kino gehen und wieder vollständig am gesellschaftlichen Leben teilhaben. Der Psychopath verdeutlicht radikal das freiheitliche Moment von Identitätsarbeit, indem er sich auch über jene Grenzen moralischer Konvention hinwegsetzt, die noch eindeutig festgelegt sind. Die Möglichkeit dieser Grenzüberschreitung vermittelt der Psychopath dabei in einer sinnlichen, aber letztlich doch extrem realitätsfernen Weise – realitätsfern, weil

sein Handeln mit der äußeren und inneren Erfahrungswelt der ZuschauerIn nichts zu tun hat. Er ruft zwar starke Gefühle hervor, aber die Morde verbleiben im Reich der Fantasie. Es findet eine Identifizierung mit dem Erleben des Psychopaths statt, aber nicht mit seinem Handeln. Die Konstruktion seiner Seele bewirkt bei der ZuschauerIn das Erleben innerer Widersprüche, die Beurteilung der Taten bleibt jedoch eindeutig. So stark wie der Psychopath die ZuschauerIn in seinen Bann ziehen kann, so leicht ist andererseits die Distanzierung von seinen Handlungsoptionen. Das macht die Verunsicherung zum eher angenehmen Schauer. Gegenüber dem Psychopathen kann sich die ZuschauerIn in doppelter Weise als GewinnerIn erleben: Sie profitiert vom Kontakt mit seinen Gefühlen und kann sich doch seinem Schicksal überlegen fühlen.

Der motivlose Mörder auf der Beziehungsebene: ProfilerInnen überbrücken den gesellschaftlichen Abgrund

ROTTER DRACHE

Besonders deutlich wird die Konstruktion des Psychopaths als Verlierer-Figur in dem Film ROTTER DRACHE (USA/BRD 2002, Regie: Brett Ratner). Das eben erläuterte Verhältnis zwischen Identifikation und Überlegenheit als wechselseitige Optionen der ZuschauerInnenperspektive ist hier explizit in den Handlungsaufbau eingeflochten. ROTTER DRACHE basiert auf dem in den USA bereits 1986 produzierten Film MANHUNTER (dt. Titel: BLUTMOND; Regie: Michael Mann) und der 1981 erschienenen Romanvorlage „Red Dragon“ von Thomas Harris. Im Zentrum der Handlung stehen der FBI-Agent Will Graham und der Serienkiller Francis Dee Dolarhyde. Graham hat sich während seines letzten Falles so weit in die Psyche des durch den Film SCHWEIGEN DER LÄMMER bereits populär gewordenen Top-Psychopaths Dr. Hannibal Lecter vertieft, dass er daran beinahe seelisch zerbrochen wäre.²



Abb. 110: Lecter und Graham

2 ROTTER DRACHE (2002) wurde nach SCHWEIGEN DER LÄMMER (1990) produziert. Das Buch und die Vorlage dazu, *Blutmond*, wurden allerdings vor SCHWEIGEN DER LÄMMER produziert. Nach SCHWEIGEN DER LÄMMER und vor ROTTER DRACHE ist Hannibal Lecter wiederum in dem Film HANNIBAL (2000) zu sehen. Die Geschichten der drei Filme bauen aufeinander auf, wobei die Filme aber nicht in derselben Reihenfolge erschienen. Die Chronologie der Geschichten und der Bücher: *Roter Drache* (1981), *Schweigen der Lämmer* (1988), *Hannibal* (1999). Die Chronologie der Filme: *Blutmond* (1986), *Schweigen der Lämmer* (1990), *Hannibal* (2000), *Roter Drache* (2002).

Dem Filmkritiker André Götz folgend, entspricht diese Beziehungsfigur der Protagonisten einer „Mythologie des Subgenres“, in der sich „Jäger und Gejagter ähneln“ (Götz 2002a, S.33). Mit Hilfe seiner Familie und einer psychotherapeutischen Behandlung fand Graham schließlich wieder den Weg in die psychische Normalität zurück. Auf diesem Weg avancierte er zum besten Serienkiller-Experten, den das FBI jemals hatte. Jetzt muss er den selbst ernannten Lecter-Nachfolger Francis Dee Dolarhyde fassen. Obwohl er sich mit Serienkillern nicht mehr befassen möchte, gibt er dem Drängen seines Chefs Jack Crawford nach. Angesichts der Gefahr für die potenziellen Opfer Dolarhydies nimmt Graham Witterung auf: Er kann Dolarhyde spüren, er kann mit dessen Augen sehen, dessen Ohren hören. Nachdem er den Psychopathen unter Gefahr für seinen Sohn und mit Hilfe seiner Frau zur Strecke gebracht hat, segelt er mit seiner Familie am Ende des Films auf einem Boot übers Meer. Das Symbol ist so klar wie das Sonnenlicht über dem Wasser der letzten Einstellungen: Grahams Entwicklung ist gesund, sie führt zu Glück und Autonomie. Dolarhydies Entwicklung ist krank und führt zum Tod.



Abb. 111: Dolarhyde und Graham

Graham ist nicht mehr die Art von Kommissar, wie man sie noch aus PSYCHO, PHANTOM LADY oder den MABUSE-Filmen kennt. Er ist ein Profiler. Er ist ein Psychopathen-Spezialist. In den früheren Psychopathen-Filmen gab es auch Experten für die psychische Krankheit des Mörders, aber sie waren keine Polizeibeamten. Es waren Ärzte oder Psychologen, die von der Polizei zu Rate gezogen wurden. Die Rolle der ProfilerIn vereint nun beides: DetektivIn und Psycho-ExpertIn. Da sich die ProfilerIn über eine Art methodischer Identifikation auf die Seele des Psychopathen einlässt, spielt das Thema der psychischen, sozialen Grenze zwischen ihr und dem Täter eine wichtige Rolle. Die Frage nach dieser Grenze ist für die ZuschauerIn notwendig, um in der Identifikation mit dem Psychopathen bzw. seiner ProfilerIn den inneren Widerspruch zwischen Abscheu und Faszination handhaben zu können.

In ROTER DRACHE leistet Graham diese Abgrenzung an mehreren Stellen explizit. Zunächst muss er, um Informationen über Dolarhyde zu beschaffen, Kontakt mit dem inhaftierten Psychopathen Dr. Hannibal Lecter aufnehmen. Graham kennt Lecter, weil er diesen zuvor um den Preis einer massiven Traumatisierung gefasst hat. Lecter stieß ihm einen Dolch in den Leib. Lecter will Grahams Triumph über ihn nun auf dessen überlegene Intelligenz zurückführen. Auf der Ebene der Intelligenz sind sich Lecter und Graham durchaus ähnlich. Graham lehnt diese Interpretation Lecters aber ab und kontert sein Insistieren so:

Lecter: Wie haben Sie mich dann erwischt?

Graham: Sie waren benachteiligt.

Lecter: Inwiefern benachteiligt?

Graham: Sie sind verrückt.

Die Erfahrung, selbst Lecters Opfer gewesen zu sein, ermöglicht ihm zu verstehen, wie sich Dolarhydes überlebendes Opfer Reba Mc Lane fühlt. Er tröstet sie, indem er ihr gegenüber den Unterschied zwischen Abweichung und Normalität einfühlsam klarstellen kann.

Graham: Sie haben nicht den Wahnsinn angezogen, sondern nur einen Mann, der vom Wahnsinn beherrscht war.

Mc Lane: Ich hätte es wissen müssen.

Graham: Oh nein, glauben Sie mir, da gibt es Ausnahmen. Vertrauen Sie mir. Ich habe es selbst erlebt. Hören Sie zu, Dolarhyde war ein total kaputter Typ. Aber mit Ihnen ist wirklich alles in Ordnung.

Im Gespräch mit seiner Frau wird deutlich, dass Graham die Grenze zwischen seiner Normalität und Dolarhydes Abweichung nicht so simpel sieht. Er hat tief in die Seele des Mörders geblickt, und mit simplifizierenden, konstitutionspsychologischen Konstrukten wäre ihm das nicht möglich gewesen. Graham kann sich in den Täter einfühlen und zieht seine Grenze auch gegenüber Dolarhydes sozialem Schicksal.

„Ich habe sein Tagebuch gelesen. Und es war traurig. Es war todtraurig. Und irgendwie empfand ich Mitleid mit ihm. Er wurde nicht als Monster geboren, sondern erst zu einem gemacht - durch jahrelangen Missbrauch.“ (Graham).

Während Graham diese Worte spricht, kommt sein Sohn und bittet das Elternpaar um Marshmallows. Der Junge ist liebenswert, die Eltern sind aufmerksam. Die Szene spielt im Garten am Lagerfeuer.

Auch real gibt es mittlerweile das Berufsbild der ProfilerIn. Die Figur des Jack Crawford, Grahams Chef, ist an den realen FBI-Profiler John Douglas angelehnt, der 1995 das sehr erfolgreiche Buch „Die Seele des Mörders. 25 Jahre in der FBI-Spezialeinheit für Serienverbrechen“ schrieb. Douglas' Beruf, oder vielmehr die Vorstellung von seinem Beruf, ist sehr populär. In den Unterhaltungsmedien ist die ProfilerIn derzeit eine der attraktivsten Figuren. Häufig sind die ProfilerInnen Frauen – vermutlich öfter im Film als in der Realität. Dies ist insofern interessant, als weiterhin – in Film und Realität – so gut wie immer Männer die Psychopathen und Frauen die Opfer sind.

Der Beruf der ProfilerIn repräsentiert nun einen spezifizierten Begriff des Psychopathen: den des Serienkillers. Das FBI unterscheidet dabei zwischen zwei Tätertypen, dem chaotischen und dem systematischen (vgl. Winter 1995, S.19f.). Der chaotische Täter „ist nur durchschnittlich intelligent, zeigt unreifes Sozialverhalten [...]. Er kennt das Opfer, begeht seine Tat spontan“ und hinterlässt viele Spuren. Der systematische Täter dagegen ist „hoch intelligent und hat sich während der Tat unter Kontrolle. Er plant sie ganz bewusst.“ (ebd.) Aus dem Spielfilm ist letzterer Tätertyp bekannt. Zentrale Merkmale der kriminologischen Konstruktion des systematischen Serienkillers (vgl. ebd. S.18f.) sind folgende: Der Serienkiller ist äußerlich unauffällig, aber „nicht moralisch in die Gesellschaft integriert“. Er handelt ohne äußerlich erkennbare Ursachen, aber hochgradig zweckrational. Er mordet immer

wieder und folgt dabei einer inneren Logik. Diese Konstruktion bildet sich wiederum in den Mitteln seiner Verfolgung ab. Während traditionelle polizeiliche Ermittlungsmethoden versagen, wird der Täter über die Erstellung eines psychologischen Profils eingekreist und schließlich gefasst. Das psychologische Profil wird anhand der „Handschrift“ des Killers erstellt. Aus den Daten, die seine Morde liefern, wird ein Bild seiner Persönlichkeit bzw. die Logik seiner Krankheit ermittelt. Dieses Konstrukt wird dann in aufwendigen statistischen Verfahren mit sämtlichen relevanten Daten aus dem Polizeicomputer abgeglichen. Die ProfilerInnen sind ExpertInnen dieser Verfahrensweise, und vor dem Hintergrund ihrer Erfahrungen steuern sie zusätzlich noch einen Schuss Intuition hinzu. Letzterer Aspekt wird im Spielfilm besonders hervorgekehrt. Die Person der ProfilerIn tritt in den Mittelpunkt des Geschehens. In *ROTER DRACHE* findet die Identifikation mehr mit Will Graham als mit dem Psychopathen Dolarhyde statt. Doch da der Profiler innerlich in einer imaginären und ebenfalls identifikatorischen Beziehung mit dem Täter steht, wird der ZuschauerIn eine aufregende und angenehme Spaltung ermöglicht. Über den Profiler kann sie sich indirekt mit dem Psychopathen identifizieren und gleichzeitig am Triumph über ihn teilhaben.

Bei allen psychologischen Feinheiten und emotionalen Rundreisen durch die Seele des Mörders ist eines ganz eindeutig: Der Psychopath ist moralisch und sozial auf der Verliererstraße. Um Dolarhyde über die Presse zu provozieren, macht Graham diese Ansicht einem Reporter unmissverständlich klar:

Graham: Wir vermuten, dass er aus einer inzestuösen Familie stammen könnte.

Reporter: Mhm.

Graham: Kein Wunder, dass dieser Mistkerl ein Verlierer ist, ha?! Diesen Tipp haben wir übrigens von Dr. Lecter bekommen.

Reporter: Dann stimmt es also, dass Lecter Ihnen bei Ihren Ermittlungen hilft?

Graham: Ja, das stimmt. Der Doktor war beleidigt, weil ein so mieses Schwein wie [...] (Dolarhyde, A.d.V.) sich einbildet, in derselben Liga zu spielen.

Grahams Triumph über Dolarhyde wird auf mehreren Ebenen durchgeführt. Er hat die Staatsmacht auf seiner Seite, und er hat die gesellschaftliche Position eines verantwortungsvollen Familienvaters inne, während Dolarhydes Biographie von Missbrauch und sozialer Isolation geprägt ist. Und Graham hat psychologisches Wissen, das ihm sogar in extremsten Situationen hilft, Dolarhyde zu überlisten. Als Dolarhyde am Schluss Grahams Sohn in der Hand hat, spricht ihn Graham gezielt am psychischen Ort seiner Traumatisierung an. Graham reinszeniert Dolarhydes Trauma, indem er ihn genauso wie ehemals dessen Großmutter beschimpft. Graham hat die nötige Information aus Dolarhydes Tagebuch. Dolarhyde verliert die psychische Kontrolle, wird ablenkbar, und es kommt zum Kampf, den Grahams Ehefrau mit gezielten Schüssen beendet. Die ZuschauerIn ist hautnah an den Psychopathen herangekommen und geht auf Grahams Gewinnerstraße aus dem Film.

ROTER DRACHE ist ein aktueller, bedeutsamer Film, der an eine seit *PSYCHO* differenzierte Entwicklung des Psychopathen-Genres anschließt. Die Differenzierung setzte zentral an der Figur des Psychopathen an. Seine Motivlagen wurden vielschichtiger. Der Täter wurde sozial durchsichtig, und die Identifikation mit ihm wurde eröffnet. Wie ging es nach *PSYCHO* weiter? Wie wurde die aufgeworfene Verunsicherung der Normalität weitergeführt? Wie wurde dieser Verunsicherung begegnet?

Neben dramaturgisch simpel variierten und formalästhetisch weniger bedeutsamen Kopieversionen von PSYCHO (THE PSYCHOPATH, USA 1966; PSYCHO II, USA 1983; PSYCHO III, USA 1986; PSYCHO IV – THE BEGINNING, USA 1990) wurde die Frage nach Normalität und Abweichung im Psychopathenfilm generell innerhalb der von PSYCHO neu gesetzten Koordinaten weiterentwickelt.

Ein zentrales implizites Thema ist dabei das Verhältnis zwischen Gesellschaft und Individuum. In welches Verhältnis wird der Psychopath zur Gesellschaft gesetzt? Welchen Blick auf die Gesellschaft ermöglicht seine Darstellung? Die Motive des Psychopathen sind psychologisch nachvollziehbar, aber vom gesellschaftlichen Wertesystem abgekoppelt. Die Figur des „motivlosen Mörders“ handelt jedoch rational, und in Anbetracht dieser Rationalität kann sie zur Gesellschaft ins Verhältnis gesetzt werden. Die Rationalität des Psychopathen kann stellvertretend für eine gesellschaftliche Form der Rationalität verstanden werden, und in diesem Sinne erklärt der Filmsoziologe *Rainer Winter* die mediale Wirkungsweise der Figur des Serienkillers mit Hilfe des sozialphilosophischen Begriffs der instrumentellen Vernunft (vgl. Winter 1995, S.23; vgl. Horkheimer 1995b).

Unter diesem Blickwinkel sind folgende Zeilen eines Briefes von Hannibal Lecter an Will Graham interessant:

„Mein lieber Will. [...] Wir leben in einer primitiven Zeit, nicht wahr, Will, weder wild noch weise, halbherzige Sachen sind unser Fluch. Jede rationale Gesellschaft würde mich entweder töten oder benützen.“

Lecter behauptet hier, dass die Gesellschaft nicht rational sei. Der Begriff der instrumentellen Vernunft und der damit korrespondierende Begriff einer gesellschaftlichen Rationalität ist ein wichtiges Instrument, um kritische Gesellschaftstheorie formulieren zu können. Ein besonderes Moment der Theorie besteht dabei darin, die Rationalität in der gesellschaftlichen Struktur zu verorten – um sie dort zu kritisieren. Lecters These enthebt die Gesellschaft jedoch ihrer Rationalität und damit auch ihres spezifischen Ansatzpunktes vernunfttheoretischer Kritik. Die Figur des Psychopathen kann angesichts ihrer systematischen Handlungsabläufe durchaus mit Hilfe des Begriffs der instrumentellen Vernunft theoretisiert werden, aber Lecters These folgend trifft dies auf die Gesellschaft im Ganzen nicht zu. Vor dem Hintergrund dieser Behauptung reflektiert der Begriff der instrumentellen Vernunft dann nicht mehr die inhärente Struktur gesellschaftlicher Herrschaftszusammenhänge, sondern die Abweichung von der gesellschaftlichen Normalität – das heißt, genau das Gegenteil von dem, was der Begriff im kritischen Sinne eigentlich bezeichnen soll. Die gesellschaftliche Normalität wird hier in Unterscheidung zum Psychopathen dadurch definiert, dass sie gerade nicht (nur) rational ist.

Innerhalb dieser konstatierten Lücke gesellschaftlicher Rationalität können nun ideologische Momente platziert werden, und die Trennung von Normalität und Abweichung wird auf der Basis von Werten hergestellt. Wie in *ROTHER DRACHE* wird in den meisten Psychopathen-Filmen die Unterscheidung zwischen Gut und Böse anhand eines Vergleichs und der dichotomen Charakterisierung zwischen dem Mörder und seinen JägerInnen hergestellt. Die FBI-AgentInnen, Psycho-ExpertInnen und ProfilerInnen handeln hochgradig zweckrational und damit analog zum Handlungsprinzip des Psychopathen. Sie verwenden alles, was die Gesellschaft an Technik, Wissen und Lo-

gistik zur Ergreifung des Täters bieten kann. Die Jagd gleicht einem Intelligenzspiel, das von zwei komplementären Seiten her konstituiert wird. Doch auf einer anderen Ebene unterscheiden sich die beiden Seiten grundlegend: Je tiefer der psychosoziale Abgrund und die rationalistische Kälte des Psychopathen konstruiert wird, umso klarer wird die psychische Stärke, soziale Eingebundenheit, Emotionalität und moralische Integrität der ProfilerIn in Szene gesetzt. Der Schnitt zwischen Gut und Böse verläuft dabei insbesondere durch die sozialpsychologischen Kategorien von Biographie und Familie. Werte sind die primären Anker, auf denen die Trennlinie zum Psychopathen gezogen wird. Sein Schicksal ist von sensiblen, intelligenten ProfilerInnen psychologisch und sogar menschlich nachvollziehbar. Aber er bedroht die Institution Familie und unterminiert dadurch ein grundlegendes Wertesystem. Deshalb wird er trotz allen Verständnisses in ein soziales Niemandsland ausgegrenzt, wo keine Relativierung von Normalität und Abweichung möglich ist.

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass durch die seit PSYCHO etablierte Psychologisierung des Psychopathen, also durch die Erklärung der inneren Logik und sozialen Bedingungen seiner Taten, eine verunsichernde Perspektive auf die gesellschaftliche Normalität möglich geworden ist. Durch die Fokussierung auf die Rationalität im psychischen Funktionieren des Psychopathen kann diese verunsichernde Perspektive wiederum zurückgenommen werden, wenn die Figur des Psychopathen als gesellschaftlicher Außenseiter auf einer wertorientierten Ebene negativ und komplementär zu seiner Charakterisierung als rationales Wesen konstruiert wird. Das Prinzip der instrumentellen Vernunft ist dann gewissermaßen im Individuum Psychopath untergebracht und im Begriff der Gesellschaft relativiert. Die Frage zum Verhältnis von Psychopath und Gesellschaft wird damit beantwortet, dass der Psychopath zwar durchaus ein Produkt der Gesellschaft sein kann, dass diese im Ganzen aber besser ist als er. Die Verunsicherung der Normalität ist somit weitgehend entschärft.

Seit PSYCHO ist die Verunsicherung der Normalität durch den Psychopathen-Film auch dahingehend schwieriger geworden, weil die Figur des Psychopathen inklusive seiner Psychologisierungen durch die zunehmende Etablierung des Genres zu einer immer vertrauteren Gestalt avancierte. Die Genremerkmale funktionieren mittlerweile selbst als kultureller Code. Die Figur des Serienkillers führt gewissermaßen ein mediales Eigenleben, vergleichbar mit traditionellen Märchenfiguren. Ihre psychosoziale Erklärung muss nur noch angedeutet werden, damit der Code „Serienkiller“ ins Laufen kommt. Seine Pathogenese wird zur gebräuchlichen Nebensache. Der Psychopath existiert einfach, solange er sich genrekonform verhält. Er ist eine bekannte, feststehende „Phantasieoption im kulturellen Supermarkt der Postmoderne“ (Winter 1995, S.21) geworden. Und die Frage zum Verhältnis von Gesellschaft und Psychopath ist ebenfalls Genremerkmal und Teil dieser Phantasieoption. Unter diesem Blickwinkel erscheint es nun schwierig, gesellschaftskritische Aussagen im Psychopathen-Film zu verorten.

Genre-immanente Dekonstruktion des motivlosen Mörders

OFFICE KILLER

Eine Möglichkeit des kritischen Psychopathen-Films ist die, das Genre selbst zu thematisieren und zu dekonstruieren. Cindy Sherman führt dies in ihrem 1997 in den USA gedrehten Film *OFFICE KILLER* vor. Zu sehen ist kein schillernder, präzise vorgehender kranker Mann, sondern die unscheinbare Verlagsangestellte Dorine. Erst durch Zufall kommt sie auf den Geschmack des Serienmordes. Psychos Messer schwingt hier eine graue Maus. Dorine arbeitet beim *Constant Consumer Magazine*, einem durchschnittlichen Regenbogen-Blatt. Alle Arbeitsplätze sind dort wegen der harten Konkurrenz auf dem Verlagsmarkt bedroht – auch Dorines, obwohl ihr verstorbener Vater den Verlag einst gründete. Im Kreise ihrer KollegInnen ist sie die unscheinbare, biedere Außenseiterin. Sie wird als schüchterne, aber fleißige und redliche junge Frau gezeichnet. Ihre KollegInnen sind narzisstische Persönlichkeiten, welche plakativ die Codes der Yuppie-Kultur repräsentieren: Rücksichtslosigkeit, Ich-Zentrierung, Geltungsdrang, emotionale Beziehungslosigkeit, Sexualisierung, soziale Grausamkeit, bestens gekleidet und ohne Sinnorientierung – im Rahmen entsprechend knallharter Arbeitsstrukturen. Dorines Persönlichkeit weist keines dieser Merkmale auf. Sie ist warmherzig und bescheiden. Aber Dorine weiß, wie das Geschäft in ihrer Firma läuft, und sie spürt den hohen Anpassungsdruck. Im Innermonolog leitet sie den Film ein:

„Bei *Constant Consumer Magazine* gibt es nur eine Regel: Die Arbeit muss gemacht werden. Das birgt Gefahren in sich. Denn die Wirtschaftlichkeit des Arbeitsplatzes ist nicht besonders gesund für unser übriges Leben. Schnelligkeit und Downsizing bedrohen den Arbeitsplatz. Jeder, der damit nicht Schritt halten kann, sei gewarnt. Du wirst entlassen werden.“ (Dorine)

Dorines Arbeitsplatz ist ihr einziger Ort, wo sie soziale Kontakte hat. Ansonsten hat sie nur die symbiotische Beziehung zu ihrer Mutter, welche in der Mitte des Films stirbt – die typische Figur der dominanten Mutter, wie man sie von *PSYCHO* kennt. Dorine ist einsam. Als einer ihrer Kollegen durch einen Stromunfall ums Leben kommt und außer Dorine niemand mehr im Büro ist, nimmt sie kurzerhand die Leiche mit nach Hause und setzt sie in ihrem Keller auf ein Sofa. Dorine beginnt sich damit weniger einsam zu fühlen und folgt dem realen Vorbild des 1983 in den USA überführten Serienmörders Dennis Nilsen (vgl. Meierding 1993, S.12f.). Im Anschluss werden Erinnerungen von Dorine gezeigt: Sie wurde von ihrem Vater sexuell missbraucht und verursachte einen Autounfall, bei dem dieser ums Leben kam. Eine Leiche im Keller, soziale Deprivation und traumatische Kindheitserlebnisse: Das genügt, um Dorine als Film-Psychopathin zu kennzeichnen. Aber sie wird nicht als Böse dargestellt, und die Identifikation mit ihr ist zunächst wenig einladend. Sie ist unscheinbar, unbeliebt, ohne Sex-Appeal. Als Dorine im Zuge betrieblicher Sparmaßnahmen auf einen Heimarbeitsplatz versetzt und im Büro wiederholt gedemütigt wird, spinnt sie sich in Mordfantasien. Sie tötet noch mehrere KollegInnen und baut sich im Keller eine Familie mit den Leichen auf. Die Bilder der Leichen sind mit einfachen Mitteln sehr realis-

tisch und abstoßend aufgebaut. Die Distanzierung davon gelingt nur durch den Rekurs auf genrespezifische Seherfahrungen. Gleichzeitig wird mit Hilfe Hitchcock'scher Kameraführung, bildnerischer Mittel und der Musik von Evan Lurie eine hochästhetische Filmkomposition geschaffen – „in der das Blut zunächst einmal eine Farbe ist“ (Kothenschulte 2000). Mit jedem Mord blüht Dorine sichtbar mehr auf. Ihr Outfit wird attraktiver, sie wird selbstbewusster, und nach dem finalen Showdown kann sie als transformierte Person inkognito fliehen. Der Schluss ist offen und führt ins Genre des Roadmovie. Dorine ist als eine attraktive Frau am Steuer ihres Wagens zu sehen, die in eine ungewisse, aufregende Zukunft fährt. Sie resümiert:

„Wenn ich etwas gelernt habe, dann ist es meine Schwächen zu akzeptieren und meine Stärken hervorzuheben. Ein neuer Job wartet auf mich - irgendwo - vielleicht in Ihrer Firma. Ich hoffe, wir kommen gut miteinander aus.“ (Dorine)



Dorine geht nicht als Verliererin aus dem Film. Im Gegenteil: Sie wird für die ZuschauerIn trotz ihrer Morde zunehmend sympathischer und hat sich am Ende des Filmes zu einer autonomen Persönlichkeit entwickelt. Es gab keine ProfileurIn, sondern nur hilflos agierende KollegInnen, die Verdacht geschöpft haben. Die Rolle der Polizei ist nicht der Rede wert. Dem statistisch ermittelbaren Profil eines Serienkillers entspricht sie allein deshalb nicht, weil sie eine Frau ist. Auch in das Bild einer Film-Psychopathin passt sie nicht hinein, diese sind in der Regel als Femmes Fatales dargestellt (vgl. FATAL ATTRACTION, USA 1987; FINAL ANALYSIS; USA 1991). Dorine ist keine verführerische Frau, aber am Schluss wird sie eine. Sie emanzipiert sich über ihre krankhaften Taten und kommt damit durch. Damit stellt sie das Genre des Psychopathen-Thrillers narrativ auf den Kopf. Die Identifikation mit Dorine wird kontinuierlich aufgebaut und gelangt am Schluss zum Höhepunkt. Normalerweise bricht im Psychopathen-Thriller die Identifikation mit der TäterIn spätestens am Höhepunkt des Filmes. Dorine jedoch verlässt den Film als verführerische Frau. Normalerweise ist die sexuelle Attraktion von Film-Mörderinnen als Teil ihrer Psychopathie konstruiert und nicht als Ergebnis ihrer Taten. Sherman betritt mit dieser Art von Psychopathen-Film den Bereich der Parodie. OFFICE KILLER widerspricht zentralen Genremerkmalen und kann trotzdem eindeutig als Psychopathinnen-Thriller gesehen werden. Dies gelingt dem Film, indem er klar und stimmig inszeniert auf den formalen Merkmalen des Genres basiert: Unheimliche Spiele mit Farben und Form, subtile, bedrohliche Musik, irritierende Kameraeinstellungen. Die zentralen Merkmale werden dabei als filmhistorische Zitate verwendet. Die ästhetischen Codes sind bekannt, und dies ist Shermans Stoff, aus dem sie den Film montiert. Wenn Dorine nachts von draußen durch das Fenster am Kopierer zu sehen ist, wird die ZuschauerIn zum Beispiel durch die farbliche Ausgestaltung der Dunkelheit ins Genre des Thrillers geführt. „Es ist das violettblaue Licht der



Abb. 112-114: Dorine

„amerikanischen Nächte“, jener falschen Nachtaufnahme, deren alptraumhafter Unwirklichkeit stets zugleich auch etwas Warmes und Anziehendes innewohnt“ (Kothenschulte 2000). *OFFICE KILLER* ist Shermans erster Film. Zuvor etablierte sie sich bereits in den 70er Jahren als Fotokünstlerin u.a. mit Arbeiten wie den „Untitled Film Stills“. Sherman verwendet hier die Codes der „Illusionsfabrik Hollywood“ (vgl. Nolte 2000) und schafft „Spiegelungen archetypischer Kinobilder“ (Kothenschulte 2000) mit denen sie einen „kalkulierten Schrecken“ (Kühn 2000, S.42) bewirkt.

In *OFFICE KILLER* ist dieser kalkulierte Schrecken erneut zu sehen. Der Film ist nicht aufregend, obwohl er sich formal auf die Mittel des Suspense bezieht. Die Bilder sind zum Teil abstoßend, aber trotzdem ist der Schrecken nur angedeutet. Er erreicht die ZuschauerIn nicht unmittelbar, er kann nur kognitiv als kultureller Begriff dem Genre zugeordnet werden. Der „kalkulierte Schrecken“ hinterlässt emotional keine Spannung, sondern ein Gefühl von „Leere und Indifferenz“ (ebd.). Insofern gelingt es Sherman, die Figur der Psychopathin in einem immanenten Verhältnis zur Gesellschaft zu konstruieren. Die Leere spannt sich über das ganze Feld von Normalität und Abweichung. Zur Abgrenzung von der Psychopathin bleiben gesellschaftliche Wertvorstellungen wirkungslos. Es gibt dafür im Film keinen Ansatzpunkt. *OFFICE KILLER* enthebt die kulturell kodierte Form der Psychopathenfigur als eine Art komplementären Container für gesellschaftliche Subjektivitätsbegriffe ihres Inhaltes. Die Identität der Psychopathin Dorine ist nicht greifbar, nicht fixierbar. Dorines Identität entwickelt sich im Laufe des Filmes und bleibt zum Schluss ein offenes Projekt. Irgendwo wartet „ein neuer Job“ auf sie.

Sherman ist bekannt für ihre identitätstheoretisch interpretierbaren Selbstporträts am Anfang der 80er Jahre. In Serien variiert sie dort ihre eigene Person und projiziert die in der Medientheorie gebräuchlichen Begriffe von Serie, Schein, Klischee und Identifikation auf den Begriff der Alltagsidentität. Sie variiert „authentische Identitätsbildungen einer als solchen unbekannten Person“ (Welsch 1990b, S.178) und thematisiert die „mögliche Vielfalt solcher Identitäten und die Möglichkeit des Übergangs zwischen ihnen“ (ebd.). Mit dieser theoretischen Ausrichtung greift Sherman in das Psychopathen-Genre ein. Von ihren Fotoarbeiten her ist der Anschluss dazu gegeben. In ihren Selbstportraits und mit Puppen bearbeitete sie das theoretische Thema der Konstruiertheit von Identität unter anderem auf einer sinnlich äußerst verstörenden Ebene im Rahmen von „Blut-, Kot- und Fäulnis-Szenarios“ (Kühn 2000, S.42). Sherman führt die These, dass Identität transitorisch zu begreifen sei, am Gegenstand der Psychopathenfigur durch. Damit kappt sie die ideologischen Anschlüsse, mit denen die etablierte Psychopathenfigur vom Begriff der Normalität abgegrenzt ist. Die Psychopathin taucht in der Normalität wieder auf.



Abb. 115: *OFFICE KILLER*, 1997



Abb. 116: *PSYCHO*, 1960