

Corinna Schlicht **Tötet das Monster! – Der psychisch Kranke im Film.**

„Und dann erscholl es in einem einzigen donnernden Wut- und Racheschrei:
»Wir wollen ihn haben!« Und sie schickten sich an, die Prévôté zu stürmen,
um ihn mit eigenen Händen zu erwürgen, zu zerreißen und zu zerstückeln.
Die Wachen hatten alle Mühe, das Tor zu verrammeln und den Mob
zurückzudrängen.“¹

Hier klagt die wütende Masse den Tod jenes Mörders ein, den Patrick Süßkind in seinem Roman **Das Parfum** als unmenschliche Kreatur mit überwältigendem Geruchssinn, aber ohne eigenen Geruch, erschaffen hat. Tom Tykwer hat die Verbrechen eben jenes Jean-Baptiste Grenouilles 2006 für das Kino adaptiert und die eben zitierte Szene, die im Roman gegen Ende zu lesen ist, bereits an den Anfang seiner Verfilmung gesetzt. Die Masse, die nach einem Serienmord, nach einer langen Zeit der Verunsicherung, sich endlich mit dem Mörder konfrontiert sieht, will den Täter, den Roman und Film in seiner gefühl- und skrupellosen Genialität als Monster etabliert haben, leiden und sterben sehen. Die Zeit der Vergeltung ist angebrochen, d.h. es stellt sich die Frage nach Bestrafung und Strafmaß. Süßkinds Richter verhängen unter dem Jubel der rachedurstigen und lynch-bereiten Massen die Todesstrafe und setzten bei deren Vollstreckung ein Höchstmaß an Grausamkeit an, um den Mörder die Erbarmungslosigkeit seiner Taten spüren zu lassen. Was aber, wenn sich eben jener Parfum-Mörder in einer Welt wiederfindet, in der er zu seiner Entlastung mit Strafverteidiger und begutachtendem Psychiater rechnen darf? Würden mildernde Umstände geltend gemacht, weil Grenouilles Mutter ihn schon als Neugeborenen verstoßen hat und er unter grausamsten Bedingungen in einem Waisenhaus aufgewachsen ist, spricht, er seine Asozialität in die Wiege gelegt bekam? Oder kann gar auf Schuldunfähigkeit bzw. mangelnde Zurechnungsfähigkeit zum Zeitpunkt der Morde plädiert werden? – In Grenouilles Welt gibt es solche Überlegungen nicht. Aber Süßkind lässt die Justiz dennoch scheitern, denn Grenouille verführt alle Anwesenden auf dem Hinrichtungsplatz mit seinem Duftwasser, das er aus den

¹ Süßkind, Patrick: **Das Parfum**. Zürich 1985. S. 285/286.

Essenzen seiner Mordopfer gewonnen hat, zu einem orgiastischen Fest. Nur er selbst bleibt dagegen immun. Deshalb kann er fliehen, hat aber nach Vollendung seiner Duftkomposition kein Lebensziel mehr und so überschüttet er sich mit dem hochkonzentrierten Parfum und wird von einer Gruppe von vom Duft Infizierten, d.h. rasend Liebenden, getötet, die ihn im wahrsten Sinne des Wortes *zum Fressen gern hatten* – so jedenfalls kommentiert der Erzähler Grenouilles Ende ironisch. Für den Leser des Romans (oder Zuschauer von Tykwerts Verfilmung) stellt sich u.U. ein Gefühl der Genugtuung ein. Die Morde sind gesühnt, der Mörder ist endgültig vernichtet, alles ist gut. Denn das Böse liegt im Anderen. Der Zuschauer kann sich von den eigenen dunklen Seiten angesichts der überbordenden Perversion des Film-Täters distanzieren. Genau um dieses Gefühl der Genugtuung soll es in meinen Überlegungen zu der Darstellung des psychisch-kranken Verbrechers gehen. Mitleid oder Vergeltung – welche Gefühle evoziert der Film beim Zuschauer, wenn er uns mit Mördern und Psychopathen konfrontiert? Anhand dreier Filme will ich den Diskurs aufzeigen, der eher zu letzterem tendiert, nämlich der Verurteilung des Kranken.

Psychisch Kranke und Psychiatrie im Film

Mit der *Antipsychiatrie-Bewegung*² der 1960er Jahre hat der Kranke zuungunsten einer grausamen, inhumanen und anmaßenden Psychiatrie eine Aufwertung erfahren. Filme wie Miloš Formans **ONE FLEW OVER THE CUCKOO'S NEST** nach einem Roman von Ken Kesey aus dem Jahr 1975 haben die Psychiatrie als Ort diktatorischer Unmenschlichkeit als Topos etabliert. In der Folge finden sich Filme, die von zu unrecht festgehaltenen und therapierten Menschen erzählen und eher die Angst vor den Ärzten (und der bürokratischen Macht, die hinter ihnen steht) schüren, als dass sie die Notwendigkeit psychologischer Betreuung in

² Der Terminus *Antipsychiatrie* wurde erstmals 1967 von David Cooper verwendet, der zusammen mit Ronald D. Laing und Thomas Szasz zu den wichtigsten Vertretern der Antipsychiatriebewegung zählt: Cooper, David: **Psychiatrie und Anti-Psychiatrie**. Frankfurt/Main 1971. Besonders die Ausführungen des Soziologen Erving Goffman über die Lebensbedingungen der Patienten in psychiatrischen Einrichtungen führten unter Intellektuellen und in der Öffentlichkeit zu einer feindseligen Haltung gegenüber der Psychiatrie: Goffman, Erving: **Asyle. Über die soziale Situation psychiatrischer Patienten und anderer Insassen**. Frankfurt/Main 1993.

den Blick nähmen. Dieses Motiv findet sich quer durch alle Genres etwa im *Science Fiction* so in **12 MONKEYS** von Terry Gilliam aus dem Jahr 1995, in dem eine Psychiaterin den *gottgleichen* Wahrheitsanspruch ihrer Zunft verzweifelt infrage stellen muss, wenn ihr zeitreisender *Patient* eben nicht wie angenommen am *Kassandra-Komplex* leidet, sondern mit seinen Aussagen über die Zukunft tatsächlich recht hat – die Filmbilder belegen von Anfang an, dass die Ärzte in ihrem Urteil fehlgehen. Auch in Clint Eastwoods **CHANGELING** aus dem Jahr 2008 wird ein kritischer Blick auf die Psychiatrie geworfen, die sich hier korrupt der Macht andient und Frauen zwangseinweist, deren Zeugenschaft ein unliebsames Licht auf die Polizei werfen könnte. Therapie dient folglich dazu den Geist der Nonkonformisten zu brechen.

Aber auch weniger drastische Psychriatriebeschreibungen gehören in diese Reihe, so etwa das Regiedebüt des Drehbuchautors und Psychotherapeuten Jeremy Leven, der im Jahr 1995 **DON JUAN DEMARCO** drehte. Hier findet sich gar die Romantisierung psychischer Erkrankungen, wenn der offensichtlich an einer Persönlichkeitsstörung leidende, suizidale Patient seinen behandelnden Arzt mit seinen romantischen Geschichten ansteckt und diesem damit neuen Lebenssinn gibt. Ähnlich romantisierend erzählt **MR. JONES** von Mike Figgis aus dem Jahr 1992 von dem manisch-depressiven Mr. Jones, der sich in seine Ärztin verliebt und diese in ihn. Die *Krankheit* wird hier umgedeutet und als Recht auf Andersartigkeit eingeklagt.

Psycho-Thriller

Gegen die eben angeführten Antipsychiatrie-Filme steht das Genre des *Psycho-Thrillers*, das mit der Angst vor dem *Irren* spielt und dessen Perversionen und Grausamkeiten als monströse Taten ins Zentrum setzt.³ Medizin dient hier in der Regel eher dazu, die moralische Verdammung des Täters zu legitimieren. Als Maßstäbe setzend kann hier

³ Vgl. dazu Seeßlen, Georg: **Kino der Angst. Geschichte und Mythologie des Film-Thrillers**. Reinbek bei Hamburg 1980 (= **Programm Roloff und Seeßlen. Grundlagen des populären Films 5**, Hrsg. v. Bernhard Roloff und Georg Seeßlen). S. 30ff, besonders S. 31: „Der Thriller erhält seine absolute Bedrohung gerade dadurch, daß es keine Vermittlung von Verbrechen und >>Normalität<< gibt und vor allem keine Vermittler. Die Verbrecher und das Verbrechen haben im Thriller etwas Gespenstisches; es sind die Symptome von Wahnsinn und Perversion, sei es die von Individuen, wie etwa im Psycho-Thriller, sei es die kollektive, wie etwa im Spionage-Thriller.“

sicherlich Alfred Hitchcocks **PSYCHO** von 1960 gelten. Wenn Norman Bates in der vorletzten Einstellung in seiner Zelle sitzt und für den Zuschauer (auf der Tonspur) hörbar der Innere Monolog seiner Mutter (die ja nur in seinem Bewusstsein existiert) erklingt, dann ist selbst das gefangene Ungeheuer Angst einflößend. Nicht einmal dem Arzt im Nebenraum ist die Entmystifizierung des Täters gelungen. Bemüht versucht er dem überlebenden Paar, den Ermittlern (und dem Zuschauer) zu erklären, warum die Morde geschehen sind. Der hier spricht, ist kein Mediziner im weißen Kittel, sondern ein (Psycho-)Therapeut im Anzug, der rauchend von der dominanten Mutter sowie der Eifersucht und ödipalen Abhängigkeit des Sohnes spricht und den Mörder Norman Bates als gespaltene Persönlichkeit beschreibt, dessen Mutter-Ich zum Zeitpunkt des Gesprächs/Verhörs vollständig von ihm Besitz ergriffen hat. Mit Norman Bates kann also gar nicht mehr gesprochen werden, da es die tote Mutter ist, das Über-Ich also, die den Wesenskern Normans verdrängt hat. Der Blick in die Zelle ist für den Zuschauer verstörend, weil hier äußerlich Norman zu sehen ist. Auf der Tonspur können wir aber nachvollziehen, dass im Innern dieses Körpers, also im Bewusstsein, allein das Mutter-Ich *lebt*, das nun über ihren mordenden Sohn und die damit verbundene Schande über die Verdächtigungen gegen sie klagt. Während auf Normans Handrücken eine Fliege krabbelt, sinnt die Mutter darüber nach, den – wie sie vermutet – beobachtenden Beamten ihre Friedfertigkeit zu belegen, indem der Fliege nichts angetan werden solle. Wenn die mutmaßliche Beobachtung im Inneren Monolog von der Mutter angesprochen wird, verweist das den Zuschauer auf seine Voyeurperspektive, die er beim Betrachten der Szene eingenommen hat. Zugleich sieht er in Normans Gesichtsausdruck, seinen Augenbewegungen, dass die Überlegungen des Mutter-Ichs vom Sohn-Körper aufgenommen werden. Schließlich fixieren Normans Augen die Kamera, d.h. er, diese gespaltene Persönlichkeit, sieht dem Zuschauer in die Augen, während er als Mutter über das Schauspiel der Harmlosigkeit, das die Mutter zu ihrer Entlastung zu inszenieren gedenkt, nachsinnt. Damit ist der Zuschauer gezwungen, seinerseits dem verrückten Mörder in die Augen zu blicken und sein irrsinnig-lüsternes, zugleich spöttisches Lächeln als an sich adressiert zu erleben. Das schafft die eigentümliche

Beklemmung, die Hitchcock hier erzeugt. Diese ergibt sich nicht zuletzt auch aus anschließenden der kurzen Überblendung von Normans Gesicht mit dem Totenschädel der Mutter. Der Psychoanalytiker und Filmkritiker Slavoj Žižek erklärt das beim Zuschauer entstehende Grausen mit der nur vordergründigen Auflösung des Norman-Rätsels:

„Bei näherem Hinsehen erweist sich jedoch der Ausgang als weit mehrdeutiger. Wie Michel Chion herausgestellt hat, ist PSYCHO im Grunde die Geschichte einer Stimme (die >>Stimme der Mutter<<) auf der Suche nach ihrem Träger, nach einem Körper, den sie besetzen kann; der Status dieser Stimme ist das, was Chion >>*akusmatisch*<< (*acousmatique*) nennt – eine Stimme ohne Träger, ohne einen bezeichnenbaren Platz, die in einem zwischenliegenden Raum schwebt und als solche alles verwüstet – das Bild der äußersten Bedrohung.“⁴

Wenn nun am Ende die Stimme der Mutter ihren Körper gefunden hat, findet aber keine Entspannung statt, sondern im Gegenteil, der Schrecken verstärkt sich, denn

„[d]ie Stimme hat sich an den falschen Körper geheftet, sodaß das, was wir erhalten, ein wahrer Zombie ist, ein reines Produkt des Über-Ichs, für sich selbst völlig machtlos (Normans Mutter würde >>keiner Fliege etwas zuleide tun<<), gerade aus diesem Grund aber umso unheimlicher.“⁵

Bewusst arbeitet Hitchcock also bis zum Schluss an der Verstörung des Zuschauers. Die bloße Verhaftung des Mörders schafft keine Erleichterung – der Irrsinn steckt in der Zelle, ist aber nicht gebannt und der Zuschauer, der Voyeur der Szene, erlebt durch den sinnlichen Kontakt (Tonspur und Blickkontakt) mit Norman Bates den *Thrill*, die Gefahr, die von dieser Kreatur ausgeht, unmittelbar. Außerdem muss er sich zum Monster ins Verhältnis setzen, denn

„[d]ieser einzige Blick in die Kamera, der den Monolog Normans beendet und sich dann in den Totenschädel der Mutter auflöst – dieser Blick trennt uns von der symbolischen Gemeinschaft und macht uns zu Normans Komplizen.“⁶

Es ist also der Zuschauer, der hier der Fallstudie eines Massenmörders beiwohnt, ihn analysieren muss, sich fragen muss, ob dieser Täter

⁴ Žižek, Slavoj: **Ein Triumph des Blicks über das Auge. Psychoanalyse bei Hitchcock**. Wien 1998. S. 217.

⁵ Žižek, a.a.O., S. 218.

⁶ Žižek, a.a.O., S. 230.

überhaupt zu therapieren ist und ob mit der Todesstrafe das Problem aus der Welt zu schaffen wäre und schließlich, wie viel von ihm selbst in der mordenden Kreatur steckt. Normalität und Verrücktheit – so führt uns **PSYCHO** wortwörtlich *vor Augen* – liegen so eng beisammen, dass unbewältigte Familiengeschichten einen unentrinnbaren Zwang bewirken, den Menschen in ihren Bann zwingen, der sich im zwanghaften Voyeurismus, im verbotenen Blick, äußert, eine Pathologie, die im Mord kulminiert.

IDENTITY

Auch James Mangolds **IDENTITY** spielt mit der Angst des Zuschauers. Die Dramaturgie des Films missachtend will ich zum besseren Verständnis kurz einige Hinweise zu den einzelnen Handlungselementen der Story geben. In einer vereinfachenden Lesart haben wir es mit zwei Handlungssträngen zu tun, die an zwei Orte gebunden sind. Beide Orte sind durch eine bedrohliche und düstere Atmosphäre geprägt. Ein Handlungsstrang spielt in einem Richterzimmer und erzählt von einer eilig einberaumten, nächtlichen Anhörung, in der aufgrund neuer Beweismittel die Vollstreckung einer Todesstrafe an dem mehrfachen Mörder Malcom Rivers verhindert werden soll. Stattdessen plädiert der Strafverteidiger für die Überweisung in den psychiatrischen Maßregelvollzug, wobei er dem behandelnden Arzt die eigentliche Argumentation überlässt. Der Arzt tritt hier also nicht nur als Gutachter und Zeuge auf, sondern agiert als der eigentliche Verteidiger des Verurteilten, seine Expertise wird den Verlauf der Handlung entscheiden. Daneben und zunächst scheinbar unverbunden mit der Anhörung gibt es einen Plot, der 11 Menschen aufgrund eines Unwetters in einem Motel zusammenführt und die sich dort mit einer Welle (auch für den Zuschauer) unheimlicher und ziemlich brutaler Mordfälle konfrontiert sehen. Einer nach dem anderen fällt einem unsichtbar bleibenden Täter zum Opfer, der anhand bei seinen Opfern hinterlassener Zimmerschlüssel ankündigt, wer als nächstes sterben wird. Erst im Laufe des Films wird klar, dass es sich beim Motel-Plot um das *Kopf-Kino* Malcom Rivers' handelt, das vom Psychiater zwecks Heilung initiiert worden ist.

In dem Wechsel aus Innen- und Außensicht erzählt bzw. bebildert die Kamera Malcom Rivers Innenwelt und seine Außenwelt, wobei jener sich weder der einen noch der anderen bewusst ist. Stattdessen vermischt er un- und unterbewusste Elemente seiner Wahrnehmung miteinander: Malcom weiß zwar nicht, wo er ist, aber er nimmt verschiedene Eindrücke des Außen – wie das herrschende Unwetter – mit in seine Innenwelt. Mit dieser lernen wir seine verschiedenen Persönlichkeitsteile kennen, mit der Außensicht den Psychiater, den Richter, Anwalt usw. sowie einen Angeklagten bzw. zum Tode verurteilten Mörder, dessen Körper zahlreiche Morde verübt hat. Darin sind sich alle Anwesenden einig. Der Psychiater argumentiert nun, dass nicht Malcoms Geist diese Verbrechen begangen habe. Es geht also im Kern bei der Frage nach Identität und Identifizierung um Bewusstsein und Bewusstheit. Diese Differenzierung von Körper und Geist scheinen die Filmbilder zunächst zu belegen, denn es gibt keine Einstellung, in der ein Malcom Rivers ein Bewusstsein von sich und seinen Taten hat. Allerdings gibt es ein von ihm diktiertes und unterschriebenes Geständnis (so der Einwurf der Staatsanwaltschaft) und einen zumindest für die Dauer des Films dominanten Persönlichkeitsteil, der zwischen Außen- und Innensicht auch für den Zuschauer erkennbar wechselt, denn hier markiert derselbe Darsteller (John Cusack) die Grenzüberschreitung zwischen Innen und Außen. Dieser eine Teil der Persönlichkeit, Ed, der den Arzt erkennt und auch von seinen zeitweiligen Blackouts weiß, wird vom Psychiater über alles aufgeklärt, d.h. dieser Identitätsteil erhält die Chance, Bewusstheit über seine Krankheit, die Mordtaten, seine Anhörungssituation beim Richter, seinen Therapieverlauf etc. zu erhalten. Um diesen Teil vom Gesagten zu überzeugen, konfrontiert der Arzt ihn mit Tagebüchern, die zeigen sollen, dass mit dem Arzt verschiedene Identitäten kommuniziert haben (es sind verschiedene Handschriften und Namen zu sehen), die aber alle in Malcom stecken. Schließlich erreicht der Arzt durch das Vorhalten eines Taschenspiegels, dass Malcom das Gesicht sieht, das der Zuschauer als Malcom und nicht mehr als Ed identifiziert. Es handelt sich hierbei um ein Gesicht, das aufgrund seiner rollenden Augen, seiner fehlenden Mimik ganz offenkundig seine Außenwelt nicht wahrnimmt – zumindest nicht so wie der Zuschauer. Durch diese Isoliertheit, seinen in-sich-versunkenen

Ausdruck, wirkt Malcom a-normal und unheimlich. Der Träger dieses Gesichts ist der Morde für schuldig befunden worden und dieser demonstriert nun Richter, Staatsanwalt (und Zuschauer), dass er sich nicht erkennt, sich seiner nicht bewusst ist. Mit der Frage „Wo ist denn mein Gesicht?“ zeigt Malcom eigentlich nur, dass es keinen Malcom gibt (kein Malcom identifiziert das Gesicht, das Zuschauern und Figuren auf der Ebene der Richteranhörung Malcom Rivers zuweisen, als ihm zugehörig). Es gibt also keinen Teil, der sich für Malcom hält – wie bei Norman Bates, ist die *eine* Ich-Identität komplett verdrängt. Wohl aber gibt es Teil-Identitäten, die jede für sich ganz bewusst agieren – so der Plot auf der Motel-Ebene. Dabei sind die meisten der Teil-Identitäten Malcoms nicht unbedingt Personen, die sich durch Ehrlichkeit oder Rechtschaffenheit ausweisen. Das Thema von Selbsttäuschung und Bewusstheit findet sich demnach in fast jedem Persönlichkeitsteil. Da sind eine eitle, snobistische Schauspielerin, ein vermeintlicher Cop, der eigentlich ein entflohener Schwerverbrecher ist, ein tatsächlicher, entflohener Mörder, ein angeblicher Motelbetreiber, der sich aber als Dieb und Betrüger entpuppt, ferner ein junges Ehepaar: Er ist latent aggressiv und scheinbar untreu, sie eifersüchtig und verlogen, denn sie hat ihn zur Ehe aufgrund einer vorgetäuschten Schwangerschaft genötigt. Schließlich gibt es eine *unechte* Patchwork-Kleinfamilie mit einem zwanghaften gehemmten Ehemann, seiner Frau sowie ihrem stummen Sohn aus erster Ehe. Aus dem Motel-Personal der Täuschenden fallen allein die Prostituierte, die mit ihrem guten Herzen das ganze Hotelmassaker überlebt und der Fahrer Ed heraus, die Teilidentität, die als einzige das Hotel *verlässt* und in die Außensicht wechselt.

Die Strategie des behandelnden Arztes ist es nun, das mörderische Teil-Ich durch die Konfrontation der Teil-Identitäten miteinander zu eliminieren, um so – wie es der Anwalt in seinem Schlusswort nennt – die Hinrichtung des Mörders *in* Malcom Rivers zu vollziehen. Die Kamera steht dabei außen; sie zeigt beobachtend die Geschehnisse im Richterzimmer, zu denen auch die Geschehnisse in Malcoms Kopf gehören. Auch wenn der Zuschauer nicht sogleich den Motel-Plot entsprechend einordnen kann, wird im Laufe des Films klar, dass genauso wie Richter, Staatsanwalt und Verteidiger wir Zuschauer Zeugen

der therapeutisch gewollten Entwicklungen in Malcoms Inneren sind. Es gibt also in dem Sinne keine subjektive Kameraeinstellung, weil auch Malcom keine solche Perspektive einnehmen kann – sein Bewusstsein bleibt bei aller therapeutischer Offenlegung ein Rätsel. So auch für ihn, seine einzelnen Persönlichkeiten wissen bis zuletzt nicht, welche Rolle sie spielen und wer mordend hinter ihnen her ist.

Mich interessieren hier nun weniger die psychiatrisch-therapeutische Logik oder Plausibilität, sondern vielmehr die philosophischen Implikationen, die der Film hierbei macht. Kann man ein multiples Ich (die Diagnose im Film lautet auf Dissoziative Persönlichkeitsstörung) nicht zur Rechenschaft ziehen für Verbrechen, weil nicht das Ganze, sondern nur ein Teil-Ich bestimmte Taten begeht? – Die Arzt-Frage bzw. Einschätzung ist nämlich falsch, dass nur der Körper Malcoms die Morde begangen hat, denn wir Zuschauer werden Zeugen, dass auch Malcoms Bewusstsein, zumindest ein Teil von ihm, Morde begeht. In der Rückblende am Ende sehen wir, dass das Kind, Timothy, alle Morde im Motel bewusst begangen hat und auch eine Erinnerung daran hat. *Den* Malcom Rivers gibt es zwar nicht, weil unter diesem Eigennamen und mit diesem Aussehen, das die Verbrecherkartei schmückt, sich niemand seiner bewusst ist. Aber es gibt 11 Personen, die sich ihrer sehr wohl bewusst sind. Denn auch wenn Malcom in sich zwischen den Persönlichkeiten wechselt und zu keiner Zeit der ganze Malcom ist, so kann der Zuschauer von außen doch Malcom als jeweilige Teil-Identität agierend beobachten. Er spricht ihren Text oder singt ihre Lieder (d.h. Phrasen, die auf der einen Ebene geäußert wurden, werden auf der anderen wiederholt, um klar zu machen, dass Malcom *alle Personen ist*) oder die Teil-Identitäten übernehmen Elemente aus Malcoms Außenwelt. So erlebt er sich z.B. im Richterzimmer als gefesselt, dies überträgt er in die Motel-Handlung, in der sich ein Teil-Ich darüber beschwert, dass man ihn an einen Stuhl festgezurret habe. – Der Arzt konfrontiert nun in der therapeutischen Situation die Persönlichkeiten zum ersten Mal miteinander, was aber zur Folge hat, dass nicht die (therapeutisch erhoffte) Integration, sondern ein Blutbad durch den mordenden Teil erfolgt. Am Ende bleibt (folglich) der Mörder übrig (man fragt sich, warum der Arzt diese doch nahe liegende Folge eines absichtlich initiierten Tötens nicht einkalkuliert hat) und

nachdem er die letzte *unschuldige* Identität, die Prostituierte, in sich gemordet hat, bleibt eine reine Malcom-Identität übrig, das Kind, das brutal tötet, auch in der Außenwelt. Der Arzt und der Fahrer des Transportes sind seine ersten Opfer. Die Therapie ist also fehlgeschlagen und der Arzt unterschätzt seinen Patienten, sonst würde er das Sicherungsgitter im Transporter nicht öffnen, sodass Malcom ihn erwürgen kann. Sollte Malcom nur deshalb nicht für einen Mörder gehalten werden, weil der Mordende es unter einem anderen Eigennamen tut? Das Kind jedenfalls mordet ganz bewusst und absichtsvoll, denn „Huren verdienen keine zweite Chance“ – so sein Urteilsspruch, wenn er die Prostituierte im sonnigen Orangenhain, dem idyllischen Ort ihrer Sehnsüchte, brutal ermordet. Während das Kind in Malcoms Innerem so spricht, verschränkt die Tonspur Innenwelt und Außenwelt, denn auch im Gefangentransporter spricht Malcom den Satz „Huren verdienen keine zweite Chance“ und auch er begeht dabei einen Mord, nämlich an seinem Psychiater. Die *zweite Chance* verweist natürlich auf die Möglichkeit, die man Malcom mit der Aussetzung der Todesstrafe zuteil werden ließ und die er offenbar nicht verdient hat. *Mörder* – so ruft uns der Filmschluss zu – *verdienen keine zweite Chance...* Also tötet sie? Dieses Fazit vermittelt sich umso stärker, als dass ausgerechnet das Kind übrig bleibt, also der Teil, der psychiatrisch gesehen als Entlastung angeführt wurde (Mutter = Hure, hat Kind vernachlässigt und misshandelt). Mangold zeigt aber – ähnlich wie Hitchcock mit Norman Bates – kein unschuldiges Kind (=Opfer), sondern ein Monster, das man aufhalten muss. Dies kann nur von außen geschehen, denn auch Malcoms erwachsene Teil-Identitäten ließen sich von Timothy täuschen. Auf der Suche nach dem Motel-Mörder verdächtigten sie sich gegenseitig, aber niemals das Kind. In der letzten Einstellung ist nach den Morden an seinem Arzt und dem Fahrer der offene Wagen auf dem Highway zu sehen. *Der Löwe ist los!*, möchte man angstvoll ausrufen: *Wo ist der Jäger?* Das Fazit des Films: Psychiater gehen fehl, ihre Expertise wird überschätzt. Malcom hätte nicht freigelassen werden dürfen, denn er ist nicht therapierbar. Der Richter hätte nicht auf die Argumente des Mediziners hören dürfen. Die Todesstrafe hätte vollstreckt werden sollen... Die Provokation solcher Filme liegt wohl in der unterschwellig

Frage, ob es nicht vielleicht einfach böse Menschen wie Süßkinds Mörder oder den Serienkiller in **IDENTITY** gibt, die keine zweite Chance verdient haben.

Ein weiterer Film, der diese Überlegung auf radikale Weise vorführt, ist Matthias Glasners **DER FREIE WILLE**.

DER FREIE WILLE

Jürgen Vogel verkörpert in Glasners Film einen Vergewaltiger, der unzweifelhaft als Täter eingeführt wird. Dem Zuschauer wird zu Beginn des Films zugemutet, einer Vergewaltigung in Echtzeit beizuwohnen, bei der die Willkür und Skrupellosigkeit eines Mannes vorgeführt wird, der nach einem unerfreulichen Erlebnis während der Arbeit seine Frustration, die empfundene Demütigung und seine unbändige Wut ablassen muss. Eine Radfahlerin hat Pech, seinen Weg zu kreuzen und wird Opfer eines brutalen Überfalls am helllichten Tag. Theo, so der Name des Täters, wird später gefasst, inhaftiert und schließlich therapeutisch begleitet, bis seine Entlassung und Resozialisation ansteht. Hier setzt der eigentliche Kern des Films ein, nämlich die Frage einer möglichen Gesundung, sprich einer Veränderung des einstigen Täters. Letztlich kommt Glasner zu einem resignativen Fazit. Was immer es ist, das in Theo steckt, er kann es nicht überwinden oder kontrollieren. Trotz Arbeit, trotz Liebesbeziehung ist Theo labil. Eine kleine Irritation lässt ihn rückfällig werden, und er vergewaltigt wieder eine Frau. Aber anders als Süßkinds, Hitchcocks und Mangolds Mörder weiß Glasners Täter sehr wohl, was er gemacht hat und leidet darunter. Er ist sich seiner Machtlosigkeit gegenüber dem Monströsen in sich schmerzlich bewusst. Monströs deshalb, weil er es als unmenschliche Kraft in sich erkennt. Bewusst verzichtet Glasner auf eine terminologische Diagnostik, er lässt seinen Täter im Gespräch mit seinem Betreuer nur sagen: „Ich glaub, da ist wieder was im Anmarsch“. Die daraus folgende Konsequenz (und hierauf spielt der Filmtitel an) liegt nun in der freien Willensentscheidung des sich selbst Verurteilenden. Dieser entschließt sich für das Selbstopfer und begeht eine *mündige Tat*, indem er sich umbringt. Das Monster zeigt dadurch Menschlichkeit, genauer, Theo tötet das Monster in sich, weshalb der Schluss wohl auch so bewegend für den Zuschauer ist. Man fühlt mit

In: Schlicht, Corinna (Hrsg.): **Identität. Fragen zu Selbstbildern, körperlichen Dispositionen und gesellschaftlichen Überformungen in Literatur und Film**. Oberhausen: Karl Maria Laufen, 2010 [= Autoren im Kontext – Duisburger Studienbögen Band 11]. S. 110-121.

diesem Menschen, man kann seinen Leidensweg nachempfinden und dennoch legt die Filmhandlung keinen anderen Ausweg nah, als dass dieser Mann, der bei allem Mitgefühl für ihn eine tickende Zeitbombe ist, stirbt. – *Tötet das Monster!?*