

UNKORRIGIERTER TEXT-ENTWURF:

Gesamtprojekt: Komik - Gender - Medien
Workshoptitel: Geschlechterrollenwechsel / Komik

Komische Killerinnen (Hilarious Hit Women)
 Frank Degler (Karlsruhe)

Normabweichungen können sowohl moralisch verwerflich, als auch komisch dargestellt werden, wobei der interessanteste Sonderfall vorliegt, wenn beide Tendenzen gleichzeitig verwirklicht werden. Eine geradezu prototypische Realisation dieser Kollision von Moral und Humor liegt etwa dann vor, wenn eine eigentlich verwerfliche Handlung allein dadurch komisch inszeniert werden kann, weil sie von einer Figur ausgeführt wird, zu deren Typologie sie nicht passen will - ein verbrecherischer Richter könnte etwa durch den Kontrast von Handlung und Rollenerwartung eine komische Figur abgeben (wie Kleist das ja präsentiert hat.)

Auch im Film wird die Abweichung von erwartbaren Mustern oft komisch dargestellt. Diese Formen von Komik sind dann allerdings auch davon abhängig, dass zuvor deutliche Typologien und wiedererkennbare Genremuster etabliert worden sind, von denen aus Abweichung von der Norm wahrgenommen werden kann. Als ein sehr früher und wirkungsmächtiger Rollentypus kann zum Beispiel der Mörder genannt werden, der schon in den Anfängen des Kinos als erschreckende Figur auftritt. Für die Filmgeschichte insgesamt ist wohl eines der frühesten Beispiele eine Art 'Reality-Movie' des Mordfalls Hau, aus dem Jahr 1906:

"Rechtsanwalt Karl Hau aus Groß-Littgen steht vor dem Karlsruher Schwurgericht und lügt sich als Mörder seiner Schwiegermutter Molitor [...] aus den Schlingen, die er sich bei seiner geheimnisvollen Bluttat in Baden-Baden selbst gelegt hat [...]. Selbst Paris horcht auf - geschäftstüchtige französische Filmhersteller schicken eine 'Flimmerexpedition' nach Karlsruhe und Baden-Baden. Anfänge des Kriminalfilms: sie spielen den Fall Hau in den Straßen Baden-Badens an Ort und Stelle."¹

Auch die Anfänge des narrativen Kunstfilms sind mit der Figur des Mörders verbunden - in *Der Student von Prag* (D 1913) wird der Student Balduin mit seinem tödlichen Spiegel-Doppelgänger konfrontiert; oder der Somnambule Cesare wird in *Das Kabinett des Dr. Caligari* (D 1920) per Hypnose zum Mörder gemacht.² Auch der Tonfilm ist etwa mit der gepfif-

¹ Kalbus, Oskar: Vom Werden deutscher Filmkunst. 1. Teil - der stumme Film. Altona-Bahrenfeld 1935, S. 87.

² Vgl. Andriopoulos, Stefan: Besessene Körper. Hypnose, Körperschaften und die Erfindung des Kinos. München 2000.

Vgl. auch Kracauer, Sigfried: Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films. Frankfurt 1979.

fenen Melodie des Kindermörders und den Abzählreimen über Hamann in *M* (D 1931) höchst effektiv verbunden worden. In den genannten Filmen ist die Rolle der Mörder selbstverständlich mit Männern besetzt.

Erst spät werden dagegen die komischen Potentiale genutzt, die sich aufgrund der etablierten Muster durch den Tausch der Geschlechterrollen erzielen lassen - die Figur der komischen Killerin tritt verstärkt erst seit den achtziger Jahren auf.³ In ihr verkörpert sich äußerst wirksam der problematische Zusammenhang von Komik und Amoralität, der hier zunächst kurz allgemein skizziert werden soll, bevor seine spezielle Ausformung an zwei Beispielfilmen umrissen werden soll; *Die Ehre der Prizzis* (USA 1985; *Prizzi's Honor*) und *Serial Mom* (USA 1994).

Während das Gute auf Einheiten setzt, etwa die Einheit von Wort und Welt, von Ding und Wert, von Gesagtem und Gemeintem, ist dem Bösen die Trennung zuzuordnen. Das Diablon operiert an und mit den Differenzen von Sein und Sinn, indem es die Ordnung der Dinge nachhaltig stört.⁴ Für eine ubiquitäre Ordo wird aber gerade erst durch die Setzung von Differenzen systematisch die Möglichkeit eröffnet, sich selbst zu beobachten, da die allumfassende Einheit von Gott und Welt erst durch die Konstruktion eines aus der Ordo ausgeschlossenen Anderen⁵ der notwendige Beobachtungs-Abstand zum Ganzen geschaffen wird - sonst gäbe es ja gar kein Außen, das eine Beobachungsposition einzunehmen ermöglichte.⁶ Man hat es hier mit einer reentry-Figur der Differenz selbst zu tun, als Frage nach der Differenz von Differenz und Nicht-Differenz, wobei der Preis für die Beobachtung der Einheit aber in der prinzipiellen Abwertung der Differenzen (als dem Bösen assoziiert) liegt, während die Sphäre der Einheit im Guten, Wahren und Schönen ist.

Mit dieser metaphysisch/ontologischen bzw. erkenntnistheoretisch/moralischen Grundentscheidung müssen und können in der platonisch-paulinischen Tradition auch prinzipiell alle körperlichen und verbalen Differenzfiguren wie das 'aus-der-Reihe-Tanzen', das 'aus-der-Rolle-Fallen', das Stolpern, Stottern, das Paradoxe, Ironische oder die Verkehrung der Welt als unerwünscht abgewertet werden. Damit geraten aber zugleich eine rhetorische Grundfigur und eine anthropologische Konstante unter Dauerverdacht: die Komik und das Lachen. Sie werden als diabolische, teuflische Fallstricke verworfen, als Störungen der Einheit göttlicher

³ Wobei eine genauere Recherche für das frühe Kino aber erst noch zu leisten wäre. Vgl. *Mörderinnen im Film*. Hgg. v. der FrauenFilmInitiative. Berlin 1992.

⁴ Vgl. Schuller, Alexander / Rahden, Wolfert von (Hgg.): *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Berlin 1993.

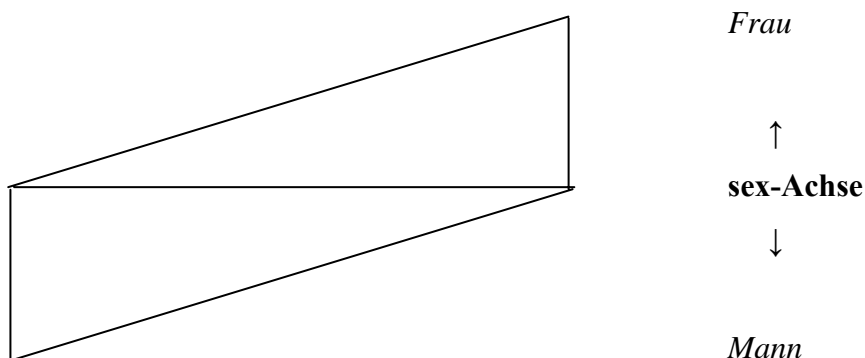
⁵ Diese Instanz wird theologisch traditionell mit der Figur des Teufels, des Hofnarren Gottes besetzt.

⁶ Vgl. Niklas Luhmann: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt 1990.

Schöpfung diskreditiert.⁷

Literatur- und geistesgeschichtlich ist es also verständlich und naheliegend, dass lange Zeit der Teufel (höchstpersönlich oder in Gestalt einer seiner vielen verschiedenen Stellvertreter und Stellvertreterinnen) die Rolle der lustigen Person, des lächerlichen Tölpels, des zynischen Spaßmachers oder zotigen Possenreißers auf der Bühne und in der Literatur zu übernehmen hatte.⁸ Gerade den chaotischen und ordnungszerstörenden Tendenzen der Komik haftet aber auch heute noch ein diabolisches Moment an - wobei auch umgekehrt das Diabolische noch immer häufig mit dem Bereich der Komik assoziiert wird. Das 'aus-der-Ordnung-Fallen' kann sowohl Angst und Schrecken erregen, als auch zum Lachen reizen.⁹ Der Gegenstandsbereich, an dem diese enge Verknüpfung von Angst und Komik ausgeführt werden soll, ist die komische Thematisierung der Mörderin - kontrastiert vor dem doppelten Hintergrund einerseits ihrer ernstesten Darstellungsformen und andererseits ihrem männlichen Widerpart.

Die Frau als Mörderin widerspricht eklatant den traditionellen Geschlechterrollen, in denen Frauen für die Reproduktion und gerade nicht für die Destruktion von Leben zuständig sind. In Anlehnung an die Ordnungsmatrix von Koch/Oesterreicher¹⁰ für das Feld Schriftlichkeit / Mündlichkeit soll hier zu heuristischen Zwecken eine ähnliche Aufteilung für das Feld von sex und gender versucht werden - wobei dem biologischen Geschlecht die Funktion einer zweiwertigen / dichotomen Achse zukommt (Frau vs. Mann) und dem kulturell/sozialen Geschlecht die Funktion einer skalierbaren Achse zukommt (Femininität vs. Makulinität).



⁷ Mezger, Werner: Narrenidee und Fastnachtsbrauch. Studien zum Fortleben des Mittelalters in der europäischen Festkultur. Konstanz 1991.

⁸ Vgl. Roßkoff, Gustav: Geschichte des Teufels. Stuttgart 1993.

Vgl. auch Mahal, Günther: Mephistos Metamorphosen. Fausts Partner als Repräsentant literarischer Teufelsgestalten. Göppingen 1982.

⁹ Oder aber es soll durch das Lachen diszipliniert werden - vgl. Berson, Herni: Das Lachen. Ein Essay über die Bedeutung des Komischen. Zürich 1972.

¹⁰ Vgl. Koch, Peter/Oesterreicher, Wulf: Funktionale Aspekte der Schriftkultur. In: Hartmut Günther/Otto Ludwig (Hgg.): Schrift und Schriftlichkeit. (= HSK, Bd. 10.1. Hgg. v. Hugo Steger/Herbert Ernst Wiegand). Berlin/New York 1994, S. 587-604.

Maskulinität ← **gender-Achse** → *Femininität*¹¹

Ist dabei schon die biologische sex-Achse problematisch, so kann die gender-Achse nur in der Anordnung von Klischees bestehen - gerade hierfür könnte sie aber recht nützlich sein: Typische Zuschreibungen wären etwa 'Aktivität vs. Reaktivität' oder 'Destruktion vs. Reproduktion' oder für vorliegenden Kontext besonders relevant: 'direkte Gewalt vs. indirekte Gewalt'.

Auf dieser Matrix können nun die verschiedenen Formen der Tötung durch Frauen (und ergänzend auch durch Männer) nach ihren Mitteln (offene Gewalt, heimliche Methoden wie Gift, indirekte Methoden wie Anstiftung etc.), nach ihren Motiven (Schutz, Verteidigung, Rache, Rettung der Welt, Geld, Machtstreben, Langeweile, Freiheitsstreben etc.) und nach dem Modus ihrer Inszenierung (tragisch, komisch, ekelierend etc.) angetragen werden.

Zunächst sollen hier noch einige prototypische Realisierungsformen des Motivs der Mörderin skizziert werden:

Wenn Frauen und Mord (bzw. Tod) zusammengedacht werden und die Frau einmal nicht das Opfer ist und damit Poes berühmtes Diktum vom 'poetischsten Thema der Welt' bestätigt - dann wird sie oft auf der Ebene einer eher indirekten Beteiligung dargestellt, z.B. als Anstifterin zum Verbrechen (von Eva¹² bis Lady Macbeth), das dann aber vom Mann ausgeführt wird (der erste Lügner ist Adam; der erste Mörder Kain). Als typisches Opfer der Mörderin rücken Familienmitglieder ins Blickfeld, vor allem die Kinder als hilflose Opfer.¹³ Die Kindsmörderin (mit Gretchen als Prototyp) ist dabei kulturgeschichtlich die zentrale Realisationsform des Motivs Mörderin - rechtsgeschichtlich wurden im deutschen Sprachraum die Begriffe 'Mörderin' und 'Kindsmörderin' nahezu synonym verwendet¹⁴; offenbar waren Erwachsene und besonders Männer als Opfer von Frauen nicht denkbar, was möglicherweise auf der Seite des sex, nämlich im Bereich (angenommener) körperlicher Kraft seinen Grund haben. Wahrscheinlich ist aber auch die Abweichung vom (sozial, kulturell, biologisch) erwarteten Verhalten von Frauen bzw. Müttern, dass sie ihren Nachwuchs mit allen Mitteln

¹¹ Von Koch / Oesterreicher zunächst aus grafischen Gründen übernommen wurde die Versetzung der y-Achse durch die ein Parallelogramm entsteht. Die Dreiecke insinuierten dabei eine 'quasi-natürliche' Relation von Medium und Modus, die sich in der angenommenen Häufigkeit ausdrückt. Diese für Relation für das Verhältnis von sex und gender unreflektiert zu übernehmen wäre naiv; gerade für komische Inkongruenzen könnte das Dreieck aber die kulturelle Erwartungshaltung repräsentieren, auf deren Enttäuschung die Komik setzt; am Neigungswinkel ließe sich damit möglicherweise der Emanzipationsgrad einer Kultur ablesen.

¹² Eva wird in der Reihe der tödlichen Frauen oft vergessen, obwohl sie es ist, durch deren Schuld die aus dem Paradies vertriebene Menschheit überhaupt erst dem Tod ausgesetzt wird.

¹³ Vgl. Bolte, Christian / Dimmler, Klaus: Schwarze Witwen und Eiserne Jungfrauen: Geschichte der Mörderinnen. Leipzig 1997.

¹⁴ Deutsches Rechtswörterbuch. Wörterbuch der älteren deutschen Rechtssprache. Hgg. v. der Heidelberger Akademie der Wissenschaften. Bd. 9. Weimar 1996, Sp. 878.

schützen, Ursache dieses Wortgebrauchs.¹⁵ Dies führt zu einem weiteren Prototyp der weiblichen Mörderin, nämlich der 'Löwenmutter', die ihre Kinder schützt oder möglicherweise rächt; wohl das einzige Klischee, in dem auch offene Gewalt von Frauen (auch gegenüber Männern) mit sozialem Wohlwollen bzw. klammheimlicher Genugtuung¹⁶ wahrgenommen wird. (In diesem Feld könnte auch die Rache am Vergewaltiger und die Verteidigung gegen einen sadistischen Ehemann eingeordnet und abgegrenzt werden, z.B. *Dolores* (USA 1995) oder *Der Feind in meinem Bett* (USA 1990; *Sleeping with the Enemy*.) Wie dieser Prototypus funktioniert, wird von Katja Nicodemus am Beispiel der Kino-Frauen im Programm der Berlinale 2004 analysiert und mit dem Wunsch verbunden, dass die – mittlerweile ja als willkommene Variation akzeptierte – Darstellung von weiblicher Gewalt einmal mit etwas weniger (dramaturgischer) Motivation versehen würde:

"Vielleicht ist es endlich einmal Zeit für Heldinnen, die nicht aus Verzweiflung zum Schlag ausholen. Sie haben keine schwere Kindheit, sind von den Männern nicht enttäuscht, und vor ihrer Haustür tobt kein Krieg. Morgens legen sie so selbstverständlich wie Denzel Washington ihr Pistolenhalfter an, mittags schießen sie so cool wie Clint Eastwo[o]d einen Straßenzug zusammen, ohne den Hot Dog aus der Hand zu legen, und abends sinnieren sie wie Al Pacino beim Whisky über ihr Tagewerk."^{17 18}

Liegt allerdings bei Frauen keine der genannten Fundamental-Motivationen aus dem Bereich der zu schützenden Reproduktionsfähigkeit, vor und Frauen töten trotzdem, geschieht dies bis in die jüngste Vergangenheit hinein meist in Gestalt einer völligen ethischen Verwahrlosung, etwa bei diabolischen Frauengestalten, die mehr der Hölle als der Erde anzugehören scheinen, von de Sades Juliette¹⁹ bis zu Alex Forrest, der verschmähten Geliebten aus *Eine verhängnisvolle Affäre* (USA 1987; *Fatal Attraction*), die als weibgewordenes schlechtes Gewissen den Ehemann und seine Familie zerstören will. Seit einigen Jahren sind aber auch die im Hollywood-Kino mittlerweile Killerinnen anzutreffen, deren Motivationen weniger im privaten Bereich liegen, sondern die wie ihre männlichen Vorbilder aus dem Actionfilmen oder Computerspielen einem 'höheren' Ziel, etwa der Rettung der Welt dienen, zu nennen wä-

¹⁵ Hier scheint im Übrigen eine sehr wirksame machtpolitische Konstruktion vorzuliegen: Die gebärende Frau sichert die Reproduktion des sozialen Verbandes und könnte aufgrund dieser Stellung eine zentrale Machtposition durchsetzen. Da aber die Macht über ein Objekt hat, wer in der Länge ist, das Fragliche zu zerstören, muß zwangsläufig – um die müttlerliche Macht zu brechen – der Kindsmord zum abscheulichsten Verbrechen und Medea zur Schreckensgestalt degradiert werden.

¹⁶ Auch der Typus der Terroristin kann (bei geteilter politischer Überzeugung des Publikums) im Bereich des Wünschbaren angesiedelt sein, z.B. *Viva Maria* (Fr/It 1965) – üblicherweise ist die Terroristin aber geradezu die Inkarnation des Bösen.

¹⁷ Nicodemus, Katja: Berlinale – Feldzug der Frauen. Die amerikanischen Filme des Wettbewerbs erzählen von Heldinnen wider Willen. In: DIE ZEIT 7 (05.02.2004)

¹⁸ Zwar meist als Übernahmen aus der Bereich der Comic- und Computerspielheldinnen gibt es inzwischen auch im Kino einige Gegenbeispiele, wie etwa *Tomb Raider* I. ff. (USA 2001 ff.) oder *Tank Girl* (USA 1995).

¹⁹ Vgl. Treut, Monika: die grausame Frau. Basel 1984.

ren z.B. Ripley²⁰ oder Sarah Connor²¹.

Seit etwas längerer Zeit ist das Thema der weiblichen Mörderin aber schon in der Variante seiner komischen Darstellung inszeniert worden - wobei die Komik hier deutlich als Form einer moralischen Abwehrhaltung und Mechanismus der Distanzierung beobachtet werden kann, der die fundamentale moralische Diskreditierung abgelöst hat und größere Freiheiten bei der Inszenierung mordender Frauen schafft. Zu klären wird sein, ob und wie in dieser komischen Form ebenfalls versucht wird, das offenbar als gefährlich eingestufte Moment zu entschärfen, das in einer zu gewalttätigen Mitteln greifenden Frau liegt; oder inwieweit das Lachen auch die Opfer der weiblichen Gewalt betreffen könnte.

Die folgende Liste der Filmbeispiele von komischen Thematisierungen des Motivs der Kille- rin soll zunächst versuchen, eine möglichst große Bandbreite der Variationen tödlicher Frau- engestalten zu präsentieren, wobei schon im noch ungeordneten Zustand die ausgeprägte mo- ralische Unentschiedenheit der Darstellung bei diesen meist explizit komischen Inszenierung auffällt.²²

- *Arsen und Spitzenhäubchen* (USA 1941; *Arsenic and Old Lace*)
[*Im Reich der Sinne* (Japan / Frankreich 1976; *Ai No Corrida*)]
- *Die Stille um Christine M.* (Niederlande 1981; *De stilte rond Christine M.*)
- *Die Ehre der Prizzis* (USA 1985; *Prizzi's Honor*)
- *Die Hexen von Eastwick* (USA 1986; *The Witches of Eastwick*)
- *Fatal Beauty* (USA 1987)
- *Die Verschwörung der Frauen* (England 1988; *Drowning by Numbers*)
[*Der Koch, der Dieb, seine Frau und ihr Liebhaber* (England / Frankreich / Niederlande 1989; *The Cook, the Thief, his Wife and her Lover*)]
- *Ich liebe dich zu Tode - Auf Kugel steht Amore* (USA 1989; *I Love You to Death*)
- *Thelma & Luise* (USA 1990)
- *Switch - Die Frau im Manne* (USA 1991; *Switch*)
- *Killer* (BRD 1991) (B+R: Gert Steinheimer)
- *Der Tod steht ihr gut* (USA 1992; *Death becomes Her*)
- *Serial Mom - Warum läßt Mama das Morden nicht* (USA 1993; *Serial Mom*)
- *Léon - Der Profi* (Frankreich 1994; *Leon*)
- *Nur über meine Leiche* (BRD 1995)
- *Die Apothekerin* (BRD 1997)
- *Der Eisbär* (BRD 1998)
- *Die Häupter meiner Lieben* (BRD 1999)
- *8 Frauen* (Frankreich 2002)
- ...

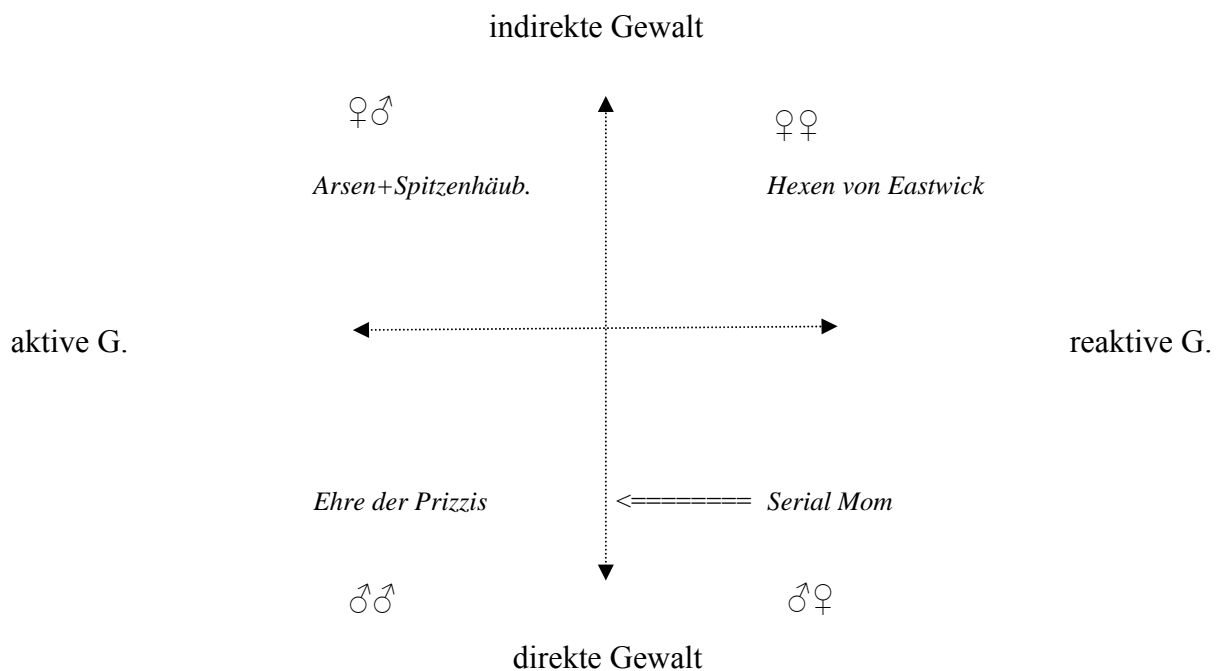
In einem weiteren Schritt kann nun ein ergänzendes Koordinatensystem von Weiblichkeit

²⁰ *Alien* I. ff. (England 1979 ff.)

²¹ *Terminator* I. ff. (USA 1984 ff.)

²² Zur Filmographie vgl. Mörderinnen; zur

und Gewalt im Film erstellt werden, in dem die einzelnen Filme eintragbar sind – wobei für die auf der gender-Achse saklierten Klischees hier nun eine doppelte Skalierung erstellt werden soll, durch die eine differenziertere Beobachtung möglich wird. Für die Beobachtung weiblicher Gewalt soll hier auf der ersten Achse unterschieden werden zwischen direkter, offener, konfrontativer Gewaltausübung (die mit Maskulinität assoziiert wird) bis zu Formen indirekter, verdeckter, 'sanfter' Gewalt (letztere wird mit Femininität assoziiert, ist auf der gender-achse sogar die einzig mögliche Form, wie Weiblichkeit und Gewalt zusammen denkbar sind). Die zweite Skala soll die für das Gewaltthema so wichtige Ebene der Gewaltlegitimation und -motivation behandeln und zwar in Form der grundsätzlichen Unterscheidbarkeit in aktive, angreifende, intrinsisch motivierte (also männliche) Gewalt vs. reaktive, verteidigenden, extrinsisch motivierte (also weibliche) Gewalt.



Aus der Perspektive des Themas Geschlechterrollenwechsel und Komik ist hiermit zunächst dokumentiert, dass sich für alle Kombinationen aus Direktheit und Legitimation komische Thematisierungen finden lassen.²³ Die komische Gewaltdarstellung, wie sie im erste Quadrant doppelter Femininität (indirekte, reaktive Gewalt) etwa in *Die Hexen von Eastwick* inszeniert wird, speist sich aus einer klischeehaften Überzeichnung von Rollenerwartungen, während sich die Komik bei indirekter, aktiver Gewalt aus der Inkongruenz zwischen den Klischees von Weiblichkeit und der maskulin konnotierten aktiven Form ihrer Ausübung –

²³ Generell muss als eine Quelle der Komik noch die dritte (hier nicht eingetragene) Achse des biologischen sex ergänzt werden, auf der hier ja in allen Fällen eine Tausch stattgefunden hat.

eine Kontrastwirkung, die kaum steigerbar schon in *Arsen und Spitzenhäubchen* realisiert wurde.

Auf der Seite der direkten Gewalt findet – im Fall der Mafia-Killerin in *Die Ehre der Prizzis* – eine doppelte Verschiebung in Richtung Maskulinität statt, die im komischem Kontrast zur Besetzung der Rolle mit einer Frau steht. Irene Walker übt Gewalt in ihrer direktesten Form aus – sie bringt andere Menschen um, indem sie sie erschießt. Ihr Motiv ist dabei das eigene Streben nach Geld und Macht, sie ist sogar dazu bereit, ihren Ehemann umzubringen – da sie ahnt, dass er ebenfalls plant, sie ihm Auftrag des Don zu ermorden. Im Showdown der sich ebenbürtigen Gegner ist es dann auch eine Frage von Zentimetern bzw. Sekundenbruchteilen, wer das letzte Treffen überlebt. Die Einstufung des Films als Komödie ist dabei allerdings eine äußerst instabile Konstruktion, die tatsächlich ausschließlich auf dem Erstaunen des Publikums beruht, das seinen unterlaufenen Rollenerwartungen mit Lachen begegnen soll.

Kathleen Turner spielt diese gewalttätige Frau noch zwei Jahre vor dem Kino-Schock der *Verhängnisvollen Affäre* und steht damit am Anfang eines sich langsam etablierenden Moders, durch das der komische Effekt dieser frühen Inszenierung aber eher abnimmt, da hier abgesehen vom 'falschen' Geschlecht, eine eher tragische Geschichte zweier Killer erzählt wird, die sich entgegen ihrer persönlichen Emotionen töten sollen. Eine eindeutige Markierung des Genres 'Komödie' wird lediglich durch das maßlose Erstaunen des italienischen Mafioso Charley Partanna erzeugt, wenn er herausfindet, welchem Beruf seine Geliebte (äußerst erfolgreich) nachgeht. Seine Fassungslosigkeit spiegelt Wahrnehmungskonventionen des Publikums, das hier (auch) über sich selbst lachen kann. Ins Lächerliche gesteigert und kontrastiert wird dies dann noch durch explizit formulierte und inszenierte Klischees vom italienischen Machismo, der sich mehr von der Tatsache bedroht sieht, dass die Ehefrau weiter arbeiten will – und auch noch in der selben Branche wie der Ehemann, als dass er sich an der Tatsache des Tötens stören würde. Auf ihren Vorschlag hin, wie ein Auftragsmord am effektivsten durchzuführen sei, entgegnet er:

"Denkst Du ich habe geheiratet, damit meine Frau wieder arbeitet? [...] Wenn die Prizzis jemals dahinter kommen sollten, dass meine Frau bei der Sache mitgemacht hat, ist mein Ruf ruiniert. Ich würde zum Gespött jeder Familie in Broocklyn werden und in New York dazu."²⁴

Die Befürchtung des Mannes, er würde ausgelacht, wenn er die Erwartung an seine Rolle als Ernährer der Familie nicht erfülle, ist in *Prizzi's Honor* in gewisser Weise auch berechtigt, da sich das Publikum ja tatsächlich über die Bruchlosigkeit amüsiert, mit der eine Frau in die

²⁴ *Die Ehre der Prizzis*. Eurovideo. DVD Nr. 29 630. (Timecode: 1:01:14 – 1:01:34) ["I don't get married so my wife gets go on working. [...] If the Prizzis ever find out I use my own wife on this job I couldn't hold my head up. I'll be a laughing stock of every family in Brooklyn and in New York."]

Rolle einer 'hitwomen' schlüpfen kann, dabei wesentlich raffinierter ist und vom ihn nur mit viel Glück besiegt wird. Der komische Kontrast besteht also nur auf Seiten des Mannes, der voremanzipatorische Vorstellungen von Frauen hat – während Irene Walker innerhalb ihrer Rolle völlig widerspruchsfrei operiert – sie übt im Auftrag der Mafia oder auf eigene Rechnung aktive, direkte Gewalt gegenüber ihren Geschäftspartnern, Ehemännern, Feinden, einer unschuldigen Zeugin und symbolisch (da nur eine Puppe) auch gegenüber einem kleinen Baby aus – sie ist vollständig auf der Seite maskulin codierter Gewalt zu verorten.

Im Gegensatz hierzu ist die Rolle der Beverly Sutphin in *Serial Mom* wesentlich gebrochener und in ihren Zuortbarkeit auf der gender-Achse widersprüchlicher – und wohl auch deshalb komischer. In ihrem Fall wird ein starker Kontrast aufgebaut zwischen der direkten Form der Gewaltausübung einerseits und ihrer narrativen Einbindung – im Sinne einer Schutzfunktion gegenüber der eigenen Familie, die auf der gender-Achse als feminin codiert angetragen werden könnte. Die Explizitheit der Gewaltdarstellung ist aber schon von Beginn an stark ausgeprägt und wird im Verlauf des Filmes auch noch gesteigert, so dass es von dieser Ebene aus doch zu einer komisch wirkenden Kollision mit den femininen Werten der sorgenden Hausfrau und Mutter kommt.

In *Serial Mom* werden von Beverly Sutphin insgesamt sechs Morde begangen, die in ihrer Brutalität und Direktheit eher zunehmen – und die in ihrer Motivation zwar allesamt auf der Seite des reaktiven verortbar sind – die 'Vergehen', die sich die Opfer dabei zu schulden kommen lassen, die Gewalt aber immer weniger legitimieren:

- ein Lehrer wird von Beverly absichtlich, mehrmals überfahren, da er den Sohn aufgrund dessen morbiden Geschmacks für geistig gestört hält – und Beverly Fehler in der Erziehung vorhält;
- der Schwarm von Beverlys Tochter wird von ihr mit einem Schürhaken erstochen und die Leber aus dem Leib gerissen, als sich dieser für eine andere Freundin entschieden hat und ihre Tochter gedankenlos den Wunsch äußert, sie wolle, dass Carl tot sei;
- Beverly ersticht Mrs. Sterner mit einer Handarbeitsschere, da sie sonst Zeugin würde, nämlich wie sie;
- Mr. Sterner ermordet – was ihr mit einer herab geworfenen Klimaanlage gelingt, die den lästigen Patienten ihres Mannes (dessen Zahnschmerzen ihren Sonntagsausflug gestört haben) erschlägt
- eine Kundin der Videothek, in der ihr Sohn arbeitet, erschlägt sie mit einer Truthahnkeule, gerade als sich diese – lauthals mitsingend – das Musical *Annie* (USA 1982) auf Video ansieht; Beverlys Motiv ist eine Beschimpfung ihres Sohnes bei einer Auseinandersetzung

um eine nicht zurück gespulte Videokassette;

- ein Freund ihres Sohnes wird von ihr nach langer Verfolgungsjagd auf offener Bühne bei einem Rockkonzert mit ein Spraydosen-Flamme in Brand gesteckt, da er sie beim Mord an der Videothekskundin beobachtete hat (und sich außerdem nie anschnallt)
- eine der Geschworenen wird von ihr im Gerichtsgebäude mit einem Telefon(hörer) erschlagen, da sie weiße Schuhe getragen hat - nach dem Tag der Arbeit.

Im Verlauf der Mordserie entfernen sich die Motivationen immer mehr aus dem reaktiven Bereich, wie etwa dem 'Schutz' des Sohnes und der Tochter vor einem kritischen Lehrer bzw. dem untreuen Freund; über den 'Schutz' des Familienlebens von zudringlichen Patienten; über die zweifache Beseitigung von Zeugen; bis hin zur Ermordung einer Frau, da die ihre Videokassetten nicht zurückspult (und ihren Sohn beschimpft) und schließlich der Ermordung einer Geschworenen, die sie gerade freigesprochen hat, weil diese gegen eine Kleidervorschrift verstoßen hat.²⁵ Spätestens bei der Durchsetzung einer bestimmten vestimentären Codierung mit dem Mitteln roher Gewalt wird deutlich, dass Beverly vom der Verteidigung zum Angriff übergegangen ist – und damit am Ende des Films die Grenze zur maskulin codierten Gewalt zu überschreiten beginnt.

Sie ist genau auf der Grenzlinie positioniert, auf der nicht entschieden werden kann, ob sie auf aggressives Fehlverhalten ihr gegenüber reagiert²⁶ oder ob sie es selbst ist, von der die Aggressionen ausgehen.²⁷ Die Psychopatin reagiert auf Angriffe ihrer Umwelt, obwohl diese in 'Wirklichkeit' nicht vorliegen. Die Figurenpsychologie legt nahe, dass ihre Selbstsicherheit zu einem großen Teil darauf beruht, dass sie glaubt, sie würde nur reagieren, auf unzumutbare Angriffe von außen, die ihren friedlichen familiären Innenraum bedrohen:

Schon in der Einstiegssequenz wird die paradoxe Logik dieser Motivation zum Serienmord eindringlich in Szene gesetzt: Eine Stubenfliege, die über der Bilderbuchfamilie aus dem Vorort kreist, wird von Beverly mit einer Fliegenklatsche mitten auf dem Frühstückstisch zerquetscht. Ihr Bedürfnis nach keimfreier Sauberkeit offenbart dabei seine aporetische Struktur – gerade durch den Versuch der Extermination allen Schmutzes erzeugt sie deplatzierte Materie und zwar in viel größerem Ausmaß, als dies vor ihrem Versuch der Fall war. Die Fliege ist dabei nur der Anfang einer Motivserie 'Schmutz', die den ganzen Film durchzieht und strukturiert: das Kaugummiverbot; die schmutzigen Wörter im Brief, Telefon, Ka-

²⁵ Sie trägt an den Tagen nach dem 'Labor Day' weiße Schuhe, was offenbar im angloamerikanischen Raum unschicklich ist bzw. war – denn die Geschworene protestiert: "JUROR #8 (Staggering in pain) But ... fashion has changed ... MOM (Enraged) No it hasn't! MOM immediately hits JUROR #8 over the head again with the telephone receiver." (John Waters: *Serial Mom*. Script. Second Draft (July 22, 1992), Scene 174.)

²⁶ Die Opfer sind in diesem Fall Personen, die sich nicht an DIE Regeln gehalten haben.

²⁷ Die Opfer sind in diesem Fall Personen, die sich nicht an IHRE Regeln gehalten haben.

belfernsehen; die Mülltrennung; die Gewaltfilme; der eheliche Sex; der Spanner auf der Toilette; das Betätigen der Spülung nach dem Mord oder das geronnene Blut – all dies lässt sich in einer Matrix sublimierter Versuche einordnen, eine 'saubere' Umwelt herzustellen, die an der eigenen Psyche oder an Psyche der Anderen, die andere Regelungen haben, immer wieder scheitern – oder an der Entropie der Welt, die dafür sorgt, dass da bei diesen Versuchen systematisch immer neue 'Überreste' erzeugt werden.

Der Terminus der 'gnadenlosen Hausfrau'²⁸ lässt sich hier produktiv anwenden: Serial Mom etabliert als Hausfrau in ihrem familiären Machtbereich bestimmte Regeln, die sie gegenüber den Familienmitgliedern und ihren Freunden durchsetzt. Der Film muss nun 'lediglich' die Mittel zur Durchsetzung dieser Regeln ins Absurde steigern, um Komik zu erzeugen, während die interne Logik der Handlungen erhalten bleiben kann. Der Film zeigt bzw. behauptet damit eine strukturelle Analogie zwischen den Herrschaftsverfahren 'der' Hausfrau und der Pathologie des Serienmörders, insbesondere dessen Versuchen, die Welt – notfalls mit Gewalt – in eine sinnhafte Ordnung zu bringen.²⁹ Mom wird durch die Übererfüllung gesellschaftlicher Normen zur 'Serial Mom' – sie treibt diese Normen aber bis an den (komischen) Punkt ihrer Selbstaufhebung; dann nämlich wenn mittels einer direkten (maskulinen) expliziten Gewaltanwendung die Durchsetzung eines Dispositivs erreicht wird, das auf der gender-Achse deutlich im Bereich des Femininen anzusiedeln ist: die Hausordnung.

²⁸ Nachweis ??? (Mommberger?)

²⁹ Vgl. Bronfen, Elisabeth: Der Gang in die Bibliothek: *Seven* (David Fincher). In: dies.: Heimweh: Illusions-spiele in Hollywood. Berlin 1999, S. 9 – 38.