

Heiko Christians

Amok

Geschichte einer Ausbreitung

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2008

Bibliographische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2008
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Umschlaggestaltung: Germano Wallmann
(nach einer Idee des Autors)
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-89528-671-1
www.aisthesis.de

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	13
Kapitel 1 <i>Amokwespen greifen an! – Die Ausbreitung der Metapher und die Metapher der Ausbreitung in der Gegenwart</i>	15
I. Von Serientaten zu Tatserien 15 – II. Forcierte Herzenskälte unter Heranwachsenden? 17 – III. Der mediale Rahmen 18 – IV. Ebenen der Ausbreitung 19 – V. Amokmetaphorik historisch: Boulevard, Dichtung, Nachrichtengeschichte 22 – VI. Kleine Phänomenologie der Nachrichten 24 – VII. Sensation als Topos 26 – VIII. Die Hierarchie der Medien 27 – IX. Schlussnachrichten 28	
Kapitel 2 Amokbiografien – Zwischen Nachahmungstrieb und Genrewahl	34
I. Strenge Abläufe 34 – II. Alte und neue Medien: Unterweisung oder Unterhaltung? 35 – III. Das Subjekt auf Rollensuche 39 – IV. Identität, Kommunikation, Gerichtstag (G. H. Mead) 41 – V. Öffentlichkeit als Bühne: Vom <i>Niemand</i> zum <i>Jemand</i> 44 – VI. Nachahmung und Identität oder <i>unreine Fiktionen</i> (R. Girard) 45 – VII. Heldenfieber 47 – VIII. Ritterspiele. Von der <i>Fantasy</i> zur unirritierbaren Ersatzidentität 49 – IX. Globalisierung der Vorbilder 54	
Kapitel 3 <i>Endlich Neuigkeiten – Bericht vom Amok oder die europäische Entdeckung Südostasiens</i>	60
I. Das Fremde im Eigenen 60 – II. Aus den Wörterbüchern und Lexika 61 – III. Erste Überlieferungen von Reisen nach Südostasien 67 – IV. Südostasien im Kopf 69 – V. Gedruckte Neuigkeiten oder Enzyklopädik? 70 – VI. Gewalt vor Ort 73 – VII. Kriege mit den Entdeckten 76 – VIII. Protestantismus meets Amok 79	
Kapitel 4 <i>Die abgelegne Leut und Ihre reiche Beut – Amok in ost-indianischen Reisebeschreibungen des 17. und 18. Jahrhunderts</i>	86
I. Konkurrenzdruck? Amok im Empire 86 – II. Frühe Textsammlungen 88 – III. Erfahrung kommt von Fahren: Johann Jacob Saar 91 – IV. Sklaven der Ehre: Elias Hesses Bericht 94 – V. Rauschhafter Amok? Ein vorläufiges Tableau 96	

Kapitel 5

Amok und Unterhaltung – Reisebericht und Roman auf einem Markt für Literatur

102

I. Quellenperspektiven 102 – II. Gemachte Erfahrungen 105 – III. Ein Markt für Wunderbares 107 – IV. Wahrhaftige Abenteuer. Zur Logik neuerer Unterhaltung 108 – V. Zwei bearbeitete Berichte 113

Kapitel 6

Andere Länder, andere Sitten – Zur Popularisierung des Amok im illustrierten Reisebericht des 19. Jahrhunderts

117

I. Ein neues Schreiben 117 – II. Amok und Aufklärung 119 – III. Romanistische Amokforschung 122 – IV. Amok im Völkerkabinett 123 – V. Amok als Rassemerkmal 125 – VI. Amok unter Kindern 127 – VII. Amok und das Licht der Aufklärung 131

Kapitel 7

Malaiische Quellen – Die Geschichte *Hang Tuahs* oder Wie nahe kommt man dem Fremden?

137

I. Literatur und Krieg 137 – II. Islamisierung und Literatur 140 – III. Ritter Hang-Tuah und seine ersten Taten 142 – IV. Overinterpretation? 145 – V. Hang Tuahs Geschichte 148 – VI. Amok von oben, Amok von unten 150 – VII. Puputan 153

Kapitel 8

Der Kris – Medium des Amok.

158

I. Eine Frage der Ehre oder eine Frage der Konfession? 158 – II. Mehr als eine Waffe 161 – III. Amok und Tanz 164 – IV. Der Kris als Totem? 168 – V. Stationen und mythische Wanderung des Kris 172

Kapitel 9

Kohlhaas' Erben – Amok und literarische Avantgarde (Wagner, Hesse, Handke)

181

I. Alte und neue Gewalt (Der Fall *Kohlhaas*) 181 – II. Blutige Dramen (Der Fall Wagner) 184 – III. Unfreiwillige Reisen (Hermann Hesse) 187 – IV. Dosierungsexzesse 188 – V. *Bist du fähig?* (Peter Handke): Ritual und Exzess 191

Kapitel 10

Ankunft in Neapel – Stefan Zweigs Novelle *Der Amokläufer* (1922) und ihr zeitgenössischer Kontext

196

I. Ausbreitung und Popularisierung 196 – II. Novellierter Amok 198 – III. Literarischer Amok 200 – IV. Gefühlsamok 203 – V. Bruchlandung im Hafen 206 – VI. Amok mit Hagenbeck 208 – VII. Tropensonne 211 – VIII. Ein scharfer Trennungsstrich zwischen Braun und Weiß 213

Kapitel 11	
Entkolonialisierung des Amok? – Reiseberichte der Kriegs- und Nachkriegszeit (1940-1970)	220
I. Differenzierung und <i>action</i> 220 – II. Paradies in Schatten und Licht (Karl Helbig) 222 – III. Unabhängige Berichterstattung 226 – IV. Ärzte ohne Grenzen 228 – V. <i>Am Rande der Winde</i> (A. E. Johann) 231	
Kapitel 12	
Populäre Schizophrenien – Amok zwischen Justiz und Ethnopsychiatrie (Georges Devereux)	235
I. Vor dem Irrsinn: Zwischenresümee 235 – II. Standgericht oder Anstalt? 238 – III. Neue Methoden, neue Diagnosen 241 – IV. Kategorientafeln 242 – V. Warum läuft Frau X. nicht Amok? 245 – VI. Ein Wikinger kennt keinen Amok (George Devereux) 246	
Kapitel 13	
<i>Ich werde die Zitadelle angreifen!</i> – Amok zwischen Pädagogik und Rechtsgeschichte (Pierre Legendre)	252
I. Kevin allein zuhaus' 252 – II. Römisches Recht und Bestimmung der Vernunft 254 – III. Der Gefreite Lortie 256 – IV. Verhandelter Amok 258 – V. Delirium: Der Sturz ins Handeln 259	
Kapitel 14	
<i>All the king's men.</i> – Martin Scorseses <i>Taxi Driver</i> (1976)	263
I. Elite im Dunkeln 263 – II. Noch einmal: <i>Unreine Fiktionen</i> 264 – III. Mauersturz und Identität (Humpty Dumpty) 267 – IV. Wahre Macht 269 – V. Ritter Bickle 270 – VI. Schöne Untaten? (Yukio Mishima) 272 – VII. Exkurs zur Filmgeschichte des Amok 275	
Kapitel 15	
Existentielles Erlebnis, mimetische Ritualität, apokalyptischer Unfall? – Amok und Cultural Turn in den Geisteswissenschaften	285
I. Die Arbeit der Einfühlung (Wilhelm Dilthey) 285 – II. Rituale (Victor Turner) 288 – III. Das Ende der Einfühlung (Clifford Geertz) 290 – IV. <i>GAU</i> und <i>schwarzes Loch</i> (Joseph Vogl) 292 – V. <i>Corporal turn</i> und Amok (Gerhard Neumann) 294	
Abbildungsverzeichnis	299
Dank	300
Karte	301

Kapitel 1

Amokwespen greifen an!

Die Ausbreitung der Metapher und die Metapher der Ausbreitung
in der Gegenwart

*Just victims of the in-house drive-by/ They load the clip in omnicolor/
They pack the 9, they fire it at prime time/ No escape from the mass
mind rape/ Play it again jack and then rewind the tape/ Play it again
and again and again/ Until ya mind is locked in.*

Rage against the machine, *Bullet in the head* (Sony Music 1992)

I. Von Serientaten zu Tatserien?

Es liegt nahe, ein Buch zum Thema *Amok* zu schreiben, denn Amok geht uns unterdessen alle an. Gleichgültig zu welchem Zeitpunkt und bei welcher Gelegenheit man darauf zu sprechen kommt, immer liegen aktuelle, unter *Amok* rubrizierte Fälle von forcierten massakerartigen Gewaltausbrüchen in Schulen, Arbeitsämtern, Kirchen oder Bahnhöfen nur wenige Tage oder Wochen zurück.

Macht man vom *Hier und Heute* aus die Probe, scheint sich sofort die überwältigende Evidenz dieser Annahme zu erweisen: In einer Schule im finnischen Tuusula ermordete der 18-jährige Pekka-Eric Auvinen am 7. November 2007 sieben Schüler und die Schulleiterin. In der Technischen Hochschule von Blacksburg im US-Bundesstaat Virginia tötete der 23-jährige südkoreanische Student Cho Seung-Hui am 15. April 2007 kaltblütig 31 Studenten und Dozenten. In Salt Lake City im US-Bundesstaat Utah erschoss ein junger Mann am 13. Februar desselben Jahres in einem Einkaufszentrum fünf Menschen. In Philadelphia tötete ein Geschäftsmann drei Konferenzteilnehmer mit einem Sturmgewehr, das er in einer Tasche bei sich trug. Der 18-jährige Sebastian B. schoss am 20. November 2006 in Emsdetten elf Menschen in seiner ehemaligen Realschule an. Am 2. Oktober 2006 tötete ein Amokläufer in einer Schule der Amish-People in Lancaster im US-Bundesstaat Pennsylvania sechs Menschen. Am 14. September tötete der 25-jährige Kimveer Gill in einem Montrealer College eine Mitschülerin und verletzt 19 weitere schwer. Im gerade eröffneten neuen Berliner Hauptbahnhof stach in der Nacht vom 26. auf den 27. Mai 2006 ein 16-jähriger mit einem Messer auf 35 Passanten ein. Am 25. März erschoss der 28-jährige Kyle Huff auf einer sogenannten *Zombie-Party* in Seattle sechs Gäste. Am 13. Januar lief der zwanzig Jahre alte Alexander Kopzew in der zentralen Synagoge der russischen Hauptstadt Moskau Amok mit einem Küchenmesser. Am 31. Juli 2005 tötete der 35-jährige Mexikaner Oscar Flores in Acapulco

mit Messer und Pistole zehn Menschen. Am 27. Juni 2005 tötete ein 54-jähriger Italiener bei Novara drei Menschen. Am 7. April 2005 lief ein 22-jähriger Amerikaner in den Bundesstaaten Delaware und Maryland Amok und tötete zwei Menschen. Am 3. April lief in einer Stuttgarter Methodistenkirche ein 43-jähriger Mann mit einem Samuraischwert Amok und tötete eine Frau. Am 23. März tötete der 15-jährige Jeff Wise an der Red Lake High School in Minnesota sieben Menschen. Am 13. März 2005 tötete ein 45-jähriger Amokläufer im Sheraton-Hotel der US-amerikanischen Stadt Brookfield während eines Gottesdienstes sieben Mitglieder der *Living Church of God*, der er selbst angehörte. Am 28. September 2004 tötete ein 15-jähriger Schüler in seiner Schule in der argentinischen Stadt Carmen de Patagones vier Mitschüler. Am 3. Juli 2004 tötete der 21-jährige Fleischarbeiter Elijah Brown in seiner Fabrik in Kansas City fünf Mitarbeiter und sich selbst.

Die Beendigung der Aufzählung kann nur willkürlich erfolgen, und sie wird später fortgesetzt werden müssen. Die Fälle der langen, aber unvollständigen Liste verteilen sich fast über den ganzen Erdball, doch sind es immer noch wenige Fälle, wenn man die Sache statistisch genauer erfasst. Es mag an der sprichwörtlichen Vorreiterrolle der USA und an dem speziellen inländischen Nachrichteninteresse liegen, dass es überproportional viele amerikanische und deutsche Fälle sind, die diese Chronik des Grauens auffüllen. *Auch die Erinnerung leistet sich Kataloge, aus Verlegenheit oder aus Verachtung, schließlich aus Vergesslichkeit, bevor sie aus der Quelle der Einbildungskraft neue und nachbolende Komplexionsweisen heranschafft*, schreibt Hans Blumenberg in genauer Wiedergabe der Problemstellung.¹ Dennoch bleibt die Frage, warum und wie genau uns alle diese Fälle angehen, warum sie uns besonders zu beschäftigen und zu erregen scheinen, so dass die Einbildungskraft die Listen wieder in Geschichten umarbeiten möchte.

Ein Verdacht muss gleich zu Anfang formuliert werden: Ist das in gewisser Hinsicht überproportionale Interesse vielleicht ein gezielt hervorgerufenen Interesse? Geht die Wahrnehmung all dieser Fälle in einem medienspezifischen Kalkül auf? Erlauben die Amokfälle besonders *spektakuläre* Berichte von ansonsten unter Menschen leider durchaus üblichen Gewalttaten, die wiederum Einschalt-, Anklick- oder Aufblätterquoten sichern? Vielleicht ist es also eine mediale Suggestion, dass das Phänomen allgegenwärtig ist? Vielleicht resultiert nur *daraus* die diffuse Angst, schnell und fast überall Opfer eines Amokläufers werden zu können? Die Zeitungen, Sites und Abendnachrichten legen es uns für den Augenblick der Meldung nahe, die Statistiken beruhigen uns mit der Aussicht, dass ein Autounfall mit ebenso schrecklichen Verletzungen oder ein U-Bahn-Unglück nach wie vor weitaus wahrscheinlicher seien.

II. Forcierte Herzenskälte oder Protest unter Heranwachsenden?

Man muss also weiterfragen: Trägt zur Verunsicherung im Zeichen des Amok bei, dass das Phänomen eine beängstigende Normalität – gerade unter Jugendlichen – in postindustriellen Gesellschaften erlangt? Handelt es sich um eine Normalität, die es aus seiner sich neuerdings einstellenden Affinität zum sarkastischen jugendlichen Protest gegen das Leben der *Übrigen* bezieht?

Eine Normalität also, die das Phänomen in die Nähe jugendlicher *Coolness* zwecks Vertuschung uneingestandener Gefühlslagen rückt? Karaoke-Darbietungen von notdürftig verkappten Heranwachsenden auf *Youtube*-Homevideos zum Song *Amoklauf* von der Gruppe *Mono für alle* setzen eben schon ein erweitertes Humorverständnis voraus – wie im übrigen auch der etwas hölzern gereimte Song selbst: *Heute halte ich es nicht mehr aus/ Mit einer Waffe verlasse ich das Haus/ Mein Herz schlägt etwas schneller als normal/ Denn ich weiß die Folgen sind fatal/ Ich werde von euch gehen am heutigen Tag/ Doch nicht allein – nein das ist nicht meine Art/ In diesem Magazin sind sechzehn Schuss/ Und ich weiss genau was ich damit machen muss./ Amoklauf, Amoklauf – Menschenleben gehen dabei drauf!* (usw.)²

Schon die *Boomtoun Rats* hatten mit dem von den Tageszeitungen kolportierten Täter-Zitat *I don't like Mondays* auf ihrer gleichnamigen Hitsingle 1979 ein frühes und spezielles *schoolshooting* aufgegriffen. Die damals sechzehnjährige und bis heute in Haft befindliche Brenda Spencer schoss in San Diego in Kalifornien am Montag, dem 29. Januar desselben Jahres, auf eine ihrem Elternhaus gegenüberliegende Grundschule und tötete – ohne je Angaben über ein konkretes Motiv machen zu können (außer einer gewissen Abneigung gegen solche Montage) – mehrere Menschen. Die Gruppe *Ledernacken* hatte 1984 einen Hit *Amok* auf den Markt gebracht, der in vielen Versionen – z.B. als *american mix* – existiert. Der Titel benutzt aber den Begriff eher als Kraftausdruck in einer Reihe solcher Ausdrücke: *Gleich geht es los/ ich glaub ich geh in die Luft/ schnell meine Knarre/ bevor die Wut verpufft/ ich baller nur so rum/ und spuck Euch ins Bier/ ich glaub es ist soweit/ ich bin jetzt ein Tier/ und lauf Amok* usw. Heinz Rudolf Kunze thematisiert 1989 eine fiktive Auto-Amokfahrt auf seiner LP *Einer für alle*.

In den drei zuletzt genannten Fällen aber wird – im Gegensatz zum Text *Amoklauf* von *Mono für alle* – die Täter-Perspektive irgendwann aufgegeben und konterkariert mit versatzstückartigen, küchenpsychologischen Anspielungen auf generellen Teeniefrust als Sinnverlust und pubertäre Angstzustände, gegen die nur waffentechnisch realisierte Machtphantasien helfen können. Der Ehrgeiz eines anderen Internet-Nutzers, einen laufend aktualisierten *Amok-Pitaval* auf seiner Homepage zu erstellen³, rückt diesen Nutzer schon wieder näher an die hohe Literatur heran und spricht bei aller Irritation für einen gewissen Feinsinn.

Wie aber kann etwas so Furchtbares wie ein Amoklauf überhaupt jemals Normalität oder *cool* (karaokefähig) werden und Feinsinnigkeiten zu-

gänglich sein, mag man sich immer noch fragen? Oder haben wir uns neuerdings alle *irgendwie* daran gewöhnt, dass die Zahl der *Amok*-Schlager zunimmt und die Wortschöpfungen der Website-Bastler immer einfallsreicher werden? Wer oder was aber gewöhnt uns dann daran, zum Frühstück die Meldung über einen Amokfall zu überfliegen und Abende später das Dossier der Wochenzeitung genüsslich hinterher zu schieben?

Wer oder was gewöhnt uns daran, dass Kinder und Jugendliche den Amoklauf als unproblematische Metapher für mehr Freiheit verstehen? Wer oder was bringt diese Metapher so in Umlauf, dass eine neue Generation die Vokabel und das Phänomen dort in die Alltagskommunikation einbaut, wo es um die Gegnerschaft zu einer als verständnislos und ignorant empfundenen Um- und Mitwelt oder auch nur einfach um mehr *Spaß* geht. Reicht diese gewöhnungsbedürftige Normalisierung exakt bis zu dem Punkt, an dem einer der so Empfindenden den Abstand, den eine extreme Metaphorik zum tatsächlichen Handeln normalerweise halten muss, die Fiktionalität und Phantastik der imaginierten Tat ausdrücklich überschreitet?

III. Der mediale Rahmen

Hier offenbart sich eine Dimension des Problems, die es in einen viel größeren Rahmen einrückt: in den Rahmen der Regularien eines Übertritts in fiktionale Konstrukte oder Welten und der ebenso regulierten Rückkehr in die Faktizität des Wirklichen. Natürlich geraten an dieser Stelle auch mögliche Defekte solcher normalerweise unproblematisch hin und her laufenden Überschreitungsroutrinen, die wir *Unterhaltung* nennen, in den Blick. Spätestens hier treffen wir dann auch auf den Rahmen medienkulturgeschichtlicher Fragestellungen: Das sind die Fragen nach der Möglichkeit von Querschnitten durch die Geschichte der ineinander verwobenen medialen Infrastrukturen und die Fragen nach der Geschichte jener nicht durchgängig selbstverständlichen Nutzungsroutinen im Umgang mit dieser Medienwelt unter Heranwachsenden und (daraus) Erwachsenen.

Die bisher versammelten Aspekte müssen – das überrascht nicht – natürlich alle mit jenem Hinweis auf *die Medien* versehen werden. Die Medien erreichen uns alle. Die Medien machen uns das Phänomen gegenwärtig. Die Medien verleihen dem Amok mit der Häufigkeit und Art seines Präsentiertwerdens eine gespenstische nachrichtenförmige Normalität. Die Medien suggerieren uns eine bestimmte Häufigkeit und Nähe des Phänomens, indem sie uns beispielsweise bei jedem neuen Fall eine meist unvollständige Auflistung zurückliegender Fälle als Bild oder Text, als Infokasten oder Infografik präsentieren. Amok bekommt längst – je nach Stiletage – eine Chronik, eine Tradition, ein *Best of*, ein Ranking, ein Weblog.

Diese Zusammenhänge sind nicht neu und sie werden meistens zu einer umfassenden, an *den Medien* festgemachten Kulturkritik ausgebaut. Das ist hier keinesfalls beabsichtigt. *Oft gewinnt der langjährige, durchtrainierte Zeitungleser den Eindruck, gibt deshalb der begeisterte Zeitungleser und Zeitungsschreiber Michael Rutschky zu bedenken, dass es die systematische Zeitungserzählung selbst ist, die einen Schrecken und eine Gefahr erst erzeugt. Indem sie die Aufmerksamkeit darauf lenkt; indem sie, die Aufmerksamkeit darauf lenkend, den Schrecken und die Gefahr in die Nähe des Lesers transportiert (wo sie keinesfalls sind).*⁴

Diese wunderbar formulierte ironische Einsicht Rutschkys müsste gänzlich neu sein, wenn es wirklich um eine beispiellose Verschärfung in der neueren Medienlandschaft ginge, die dann umgekehrt notwendig so etwas wie verschärfte Kulturkritik in den Ausführungen zum Amok in denselben Medien nach sich zöge. Doch neu ist diese Einsicht eben nicht. Die nackte und überaus sachliche Logik der *Unterhaltung* weckte nur kurzfristig noch die Illusion einer Kontrolle durch außerhalb von ihr liegende Instanzen: Das ausgehende, sich als *klassisch* oder *ästhetisch* verstehende 18. Jahrhundert versuchte diese widersprüchliche Binnenlogik von ebenso authentisch wie erregend gewünschten Fiktionen unter anderem mit der ethisch grundierten Formel vom *lehrreichen Vergnügen an tragischen Gegenständen* abzuschwächen, die es in immer neuen Wendungen vorschob.

Schon hundert Jahre später aber zieht Hermann Bahr amüsiert und völlig unpathetisch alle Konsequenzen aus dem frühzeitig absehbaren Scheitern dieses Konzepts: *Der Hörer fragt ja gar nicht, ob eine Geschichte wahr ist, sondern gerade das Unwahrscheinliche glaubt er am liebsten*, stellt Bahr fest. *Geschichten, die weit her sind, zieht er Berichten aus seiner Nähe durchaus vor. Furchtbares, das ihn erschauern lässt, so lebhaft erzählt zu hören, daß er es sozusagen am eigenen Leibe zu spüren meint, aber mit dem Behagen, sich selber davor ganz sicher zu wissen, gerade diese sonderbare Mischung von Angst vor entsetzlichen Begebenheiten, die doch einmal auch ihn selber bedrohen könnten, und dem behaglichen Gefühl der eigenen Geborgenheit am warmen Ofen, das ist es gerade, was er vom Erzähler wünscht. Furchtbares, Aufregendes, Schauerliches soll sich begeben, und nicht bloß um ihn herum, sondern schon auch fast an ihm selber, aber ungefährlich für ihn, so daß er noch mit dem bloßen Schrecken davon kommt.*⁵

IV. Ebenen der Ausbreitung

Die Medien produzieren und liefern auf jeden Fall seit langem Bilder, *stories* oder Meldungen, die sich bei uns festsetzen. Durch die Medien sind wir an *Amok* gewöhnt. Die Gewöhnung ist so umfassend, dass *Amok* in unseren Alltag eingezogen ist, indem er in immer neuen Kontexten umgangssprachlich wird. *Amok* wurde längst zur Metapher und Phrase für Reizbarkeit und Wut, ja für heftige, gewalttätige Angriffe aller

Art. Das gilt heutzutage im Übrigen auch für das Gebiet, in dem er zuerst nachgewiesen und bezeichnet wurde. Das ursprünglich malaiische Wort *Amok* (für *wütend*) fungiert mittlerweile genauso als Chiffre für ethnische Konflikte oder Mord in südostasiatischen Zeitungen⁶ wie als Name für ein rustikales Computerspiel auf dem europäischen Markt – In ‚Amok‘, *you dive in and either win or get blown to cyberbits* – oder als Künstlernamen für die amerikanische Star-Reporterin Judith Miller: *Miss Amoklauf*.⁷ Amok ist in den Medien als Fall, als Schlagwort, als Beschreibung etabliert.



Amok aber kommt von weit her, wie die folgenden Kapitel zeigen werden. Joseph Vogl bietet in einer umfangreichen und gedrängten etymologischen Zusammenstellung das dabei abzuschreitende Spektrum: *Ein malayisches Wort indischer Herkunft wurde von den Europäern in unterschiedlichen Szenen und Situationen vernommen und entsprechend vermerkt. Portugiesen und Holländer hörten es aus dem Mund von angreifenden Kriegerern und Desperados und haben es als ‚amouchi‘, ‚amuco‘ oder ‚amokan‘ notiert. Man hörte es von Verzweifelten, die laut ‚Amocle‘ riefen, bevor sie besinnungslos einer mörderischen Wut verfielen. Und man hörte es als Warn- und Signalruf, der die Bewohner von Städten und Dörfern zu den Waffen eilen ließ, um einen rasenden Mörder und Selbstmörder nieder zu ringen. Die malayische Verbform ‚mengamuk‘ jedenfalls bedeutet so viel wie*

‚einen wütenden Angriff machen‘, ‚pengamuk‘ bezeichnet den, der diesen Angriff tut. Und was seit dem 17. Jahrhundert als ‚amoco‘, ‚amoucho‘, ‚muck‘, ‚a-muck‘, ‚amock‘, ‚amuk‘ oder ‚amok‘ in das portugiesische, holländische und englische Vokabular eingewandert ist und später auch im deutschen Lexikon erscheint, meint schließlich zwei Dinge zugleich: das kriegerische Verhalten eines entfesselten Angriffs und den Gemütszustand, d.h. den plötzlichen Anfall von Verrücktheit und mörderischer Raserei.⁸

Amok als Begriff ist noch um 1600 entweder herleitbar aus einem portugiesisch-indischen Wort für Krieger oder aus einem autochthonen malaiischen Wort für *wütend*. Zumindest dieser letzte Zwiespalt, ob das Wort *amok* von den europäisch-portugiesischen Eindringlingen als erhorchtes *amouco* entstand, oder ob es umgehend als Hervorbringung eines malaiischen Sprachschatzes aufgenommen wurde, liefert einen Hinweis auf komplizierte Beobachtungsverhältnisse.⁹ Amok hat keinen eindeutigen Ursprung, es ist eine Schöpfung des Berichterstatters und seiner Zeit, besser: des Vokabulars und der Vorstellungswelt der Beobachter. Diese beobachten und beschreiben, um das Fremde im Eigenen bekannt zu machen, ohne das Eigene jemals aufgeben oder abschütteln zu können.

Hier deuten sich auch die Ebenen der Ausbreitung an: Erste Berichte zitieren Mündliches, der Buchmarkt und seine Formate – Lexikon oder Reisebericht – standardisieren die Erfahrung, der Boulevard, vor allem die Zeitung oder *Gazette*, macht die Semantik geschmeidiger und interessanter für eine stärkere Verbreitung nach dem Neuigkeitswert. Amok hat sich schnell beim Leser oder Zuschauer *fast an ihm selber, aber ungefährlich für ihn* – wie Hermann Bahr es frühzeitig pointierte – durchgesetzt. Mit einer Aufklärung über das Wort *Amok* (und dem leichten Schauer, der sich noch immer bei seiner Nennung einstellt) wirbt seit kurzem sogar der *Duden* in Anzeigen für die neueste Auflage seines *Herkunftswörterbuchs*.¹⁰

Die sich historisch wandelnden Ausbreitungstechniken oder -infrastrukturen verbreiten ihrerseits Ausbreitungsszenarien: Amok als Tat steht heute – glaubt man den schnellen Medien – schon vor jeder Haustür, und nach ersten Berechnungen der Boulevard-Presse trennt uns gelegentlich nur der spezifische Konsum leichterer Drogen (einmal *Kiffen* und vierzehn Flaschen Bier beispielsweise) davon, es einmal selbst zu probieren mit dem Amoklaufen.¹¹

Die Erklärungen wechseln hier das Register: Auf einmal sind Substanzen (*Drogen*) der Auslöser und die Ursache für Amokläufe und nicht mehr die schwerer durchschaubaren medialen Verhältnisse. In dieses Feld gehört denn auch schon die Panik verbreitende Meldung über eine leicht zugängliche Droge, die eben Amokläufe bei adoleszenten, marodierenden Unterschichtlern verlässlich auslöst: *Vor seinem Bluttausch schluckte Mike ‚Tilidin‘. Die dunkle Macht der Amokdroge. Sie macht aggressiv. Sie macht willenlos. Sie macht einen zum Seelenmonster*.¹²

Das Bild einer einfachen Ausbreitung dieser Form der forcierten Gewalt durch eine drogenartige Substanz ist, wie man noch sehen wird, genauso alt wie die Geschichte der narrativen Überlieferung des Amok. Das Gerücht und Versprechen einer substanziellen Fortpflanzung des *Zustands Amok* (durch Opium beispielsweise) begleitet die Berichterstattung und Reflexion des Phänomens von Anfang an, um immer wieder Ausblicke auf einfache Verhältnisse zu gewährleisten, in denen man das Gesunde vom Kranken oder das Fremde vom Eigenen problemlos trennen kann.

Doch *so* einfach wird es am Ende nicht sein, die Medien können sich nur rhetorisch von sich selbst abspalten: Das massenhafte Zirkulieren der Schlagworte, aber auch das der detaillierten Meldungen und Darstellungen, wird auf das Phänomen selbst hier wie dort unablässig einwirken. Bedeutungszüge und Bedeutungszuweisungen, Rollenübernahmen und Rollenzuweisungen – freiwillig oder unfreiwillig, emblematisch oder narrativ – laufen unter Beobachtung ab, werden wieder verarbeitet.

Der Mensch, der diesen Verhältnissen unweigerlich ausgesetzt ist, agiert immer auf einer Bühne, selbst wenn diese Bühne von leeren Rängen eingefasst wird, selbst wenn sie sich nur noch aus winzigen Handy-Displays in millionenfach zerstreuten, jugendlichen Benutzerhänden zusammensetzt: *Die völlige Stille*, vermutet René Girard im Blick auf Nietzsches stellvertretende menschliche Extremposition, *die ihn zunehmend umgibt, zwingt ihn zu immer theatralischeren Possen, auch wenn letztlich eine Kontinuität zwischen diesem gesteigerten Größenwahn und moderateren Äußerungen von früher besteht. Vielleicht ist es nur die mehr oder weniger glückliche Beziehung zum Publikum, die auf dieser Bühne den Unterschied zwischen einem Gesunden und einem Kranken ausmacht.*¹³

V. Amokmetaphorik historisch: Boulevard, Dichtung, Nachrichtengeschichte

Man könnte nun meinen, der metaphorische Gebrauch des Amok oder seine Verballhornung seien Rezepte und Entwicklungen der jüngsten Gegenwart, aber das ist – vielleicht eine erste Überraschung – nicht der Fall: Schon im ausgehenden 17. Jahrhundert stoßen wir auf etwas Vergleichbares. Der berühmte Dramatiker John Dryden beschreibt einen im holländischen Exil befindlichen Feind von Englands König James II. – Gilbert Burnet – in seinem Epos *The Hind and the Panther* (1687) mit folgendem spitzzüngigen Vers: *Frontless and satire-proof, he scours the streets/ And runs an Indian Muck at all he meets.*

Dennoch gibt es scheinbar einen großen Unterschied zur Gegenwart: Das Wort oder der Ausdruck *a muck* (für Amok) sagte vermutlich selbst den gebildeten Lesern Drydens wenig. Samuel Johnson nahm das fremdartige Wort in sein *Dictionary of the English Language* von 1755 auf. Seine

Nachfolger, die unzählige Neuauflagen des klassischen Nachschlagewerks besorgten, wie auch die Herausgeber von Drydens Werken sahen sich immer wieder genötigt, es ausführlich zu kommentieren.¹⁴ Der exotische Hintergrund deutet sich aber immerhin an: *Indisch* soll der Amok sein, auch die Art und Weise wird schon richtig beschrieben: *Alle und jeden in einer beliebigen Straße* könnte es treffen. Aber eine Einschränkung muss sofort gemacht werden: Diese Redewendungen sind damals so selten, dass man sie mithilfe entlegener Spezialenzyklopädien suchen muss, von denen noch zu reden sein wird.

Nun kommt einem das eine exotisch und gewichtig vor, weil es bei Dryden oder Pope steht, das andere aber trivial und läppisch, da es aus den schlecht beleumundeten Massenmedien à la *BZ*, *Express* oder *Bild* stammt. Schon kombiniert der Boulevard behende den Amok mit einem weiteren aktuellen Seuchendiskurs – *Aidsalarm nach Amoklauf*¹⁵ – und eröffnet so eigenständig neue Szenarien der Ausbreitung. Wären da nicht die Amokläufe mit tödlichem Ausgang, die sich nur scheinbar genauso epidemisch verbreiten wie die Boulevardmedien selbst, könnte man zur sogenannten Tagesordnung übergehen und die statistische Ausnahme Ausnahme, die seuchennahen Massenmedien Massenmedien sein lassen.

Allerdings beschleicht einen schon bei nur kurzen weiterführenden Erwägungen die Frage, wo denn Dryden seinerseits Informationen über den indischen Amok her hatte. War er vor Ort als Augenzeuge? Hat er es auch aus der Zeitung? Hat es ihm ein weitgereister Freund erzählt? Las er (zu viele) Romane? Die zentrale Frage könnte daher sein, ob es einen Amok vor dem *Amok* gibt? Ob man eine Klärung herbeiführen kann, die die sogenannten *medialen Auswüchse* des Boulevard-, Fernseh- und Internetzeitalters und die Trivialisierungen des Sprachgebrauchs wieder von dem Echten, Fremden, Unfassbaren ablöst? Ob es vielleicht einen Amok gibt, der weniger medienspezifisch ist, der von seinem Ereignischarakter in einer gleichmacherisch-sensationslüsternen *Medienmaschinerie* noch abzutrennen ist? Ob es einen Amok gibt, den wir hier unter medienhistorischen Gesichtspunkten und für Medienwissenschaftler gar nicht abhandeln dürften, sondern den Ethnologen oder den Südostasien-Fachleuten und -Historikern überlassen müssten? Ob hier nur etwas Echtes in unsere *Scheinwelt* fortwährend verfremdend hineinkopiert wird?

Alles, was wir wissen, wissen wir aus den Medien, schreibt der Bielefelder Soziologe Niklas Luhmann in seiner Analyse einer zunehmend und wohl endgültig als Sonderrealität wahrgenommenen *Realität der Massenmedien* aus dem Jahr 1996 und zieht die historischen Grenzen deutlich großzügiger, als das gewöhnlich von der kulturkritischen Intelligenz eingefordert wird. Alles, was wir über Amok wissen, so kann man problemlos anschließen, wissen wir aus *Berichten*. Das gilt allerdings für die gesamte Geschichte des Phänomens, solange wir einen Überblick geben wollen, der wissenschaftlichen Ansprüchen genügt. Es sind zuerst Reiseberichte

von missionierenden Mönchen, dann von venezianischen und portugiesischen Kauffahrern, niederländischen und britischen Unternehmern, Soldaten und Verwaltungsbeamten, es sind völkerkundliche Berichte, klinische Berichte, forensische Berichte, dokumentarische Berichte, Kurzberichte, Filmberichte, Liveberichte.

Am Tatbestand medialer Vermittlung und Aufbereitung ändert die jeweilige Berichtsform und ihr jeweiliger Träger – Pergament, Papier, Zelluloid oder digitale Datenträger wie Festplatten, Disketten oder Sticks – nichts. Sehr wohl aber müssen die Genres der Amok-Überlieferung – also Meldung, Bericht, Tagebuch, Essay, Novelle, Briefroman, Blog oder Fachbuch – historisch verortet werden, sehr wohl müssen diese Formen nach Ausbreitungsgeschwindigkeit, Umfang, Ambition, Auflage oder Zugänglichkeit analysiert werden. Die Tatsache, dass der Buchdruck die Zirkulation von Reiseberichten entscheidend intensiviert hat oder Nachrichten und Berichte frühzeitig über zukünftige Märkte, Gefahren des Warentransports oder potentielle Betätigungsfelder der christlichen Mission informierten, dürfen nicht außer Acht gelassen werden.

VI. Kleine Phänomenologie der Nachrichten

Die Geschichte des Amok ist untrennbar verbunden mit der Geschichte der Nachrichten und Berichte, mit der Geschichte der Globalisierung der Kommunikation, d.h. mit den Fragen, was man zu einem gegebenen Zeitpunkt an einem gegebenen Ort für eine Nachricht hielt, wie oft und in welcher Form man mit ihnen versorgt wurde, welche Ansprüche an Nachrichten gestellt wurden, ob sie etwa *wahr* oder nur *unterhaltsam*, aufregend oder wenigstens beunruhigend, informativ oder sensationell, eine Tatsache oder schlicht ein Wunder sein sollten.

Wenn man in diesem Sinne eine spontane Phänomenologie dessen entwerfen will, was *uns* in der Gegenwart allabendlich auf allen Sendern in der Regel zur *Prime Time* für meistens genau eine Viertelstunde als Nachrichten vor dem Bildschirm bannt, dann könnte man formulieren: Sensationen, Katastrophen, Ereignisse, Nachrichten, Informationen. Die Wunder fallen in der Regel weg. Damit reproduziert man im übrigen nur die fünfstellige Prioritätsskala der Nachrichtenmacher selbst.

Die Reihenfolge ist mit Bedacht gewählt und verlangt im Falle des *Amok* alsbald eine Zuordnung: *Sensationen* sind Mangelware, *Katastrophen* in Verkehr und Umwelt differieren lokal stark in ihrer Reichweite und Bedeutsamkeit. *Ereignisse* sind immerhin so häufig, dass eine Redaktion auswählen muss, können aber auch so knapp sein, dass sie künstlich aufgemotzt wirken oder gleich *gefaked* werden. *Nachrichten* schließlich sind Routine und *Informationen* schaffen es nur selten in dieses Format.

Wenn wir Amok in dieses Schema einordnen wollten, würden wir – mit den Beispielen von Emsdetten, Erfurt oder Berlin im Hinterkopf –

noch zwischen nationaler Katastrophe und schockierendem Ereignis schwanken. Wenn wir all die Berichte über Amokläufe an amerikanischen Highschools dazunehmen, würden wir nur mehr von (katastrophalen) Ereignissen reden. Unterdessen gibt es Meldungen, die nur noch – wie in laufenden kriegerischen Auseinandersetzungen üblich – die vorläufige Summe des Wochenendes zu präsentieren scheinen: *Zehn Tote bei Amokläufen in den USA* heißt es dann lapidar.¹⁶

Dieses Schema hält sich allerdings an die Gegenwart. Doch wann hört diese *Gegenwart der Nachrichten* eigentlich auf? Um 2000? Um 1900? Um 1800? Um 1700? Um 1500? Um 1400? Wer würde sich hier vorschnell festlegen wollen? *Ereignisse* – und das ist eine wichtige Einsicht der historisch argumentierenden Medienphänomenologie – sind sensible Produkte einer komplizierten Ökonomie der Nachrichten. Ereignisse müssen wie die Nachrichten informativ sein, mit ihnen muss etwas Neues anfallen.¹⁷ Mit diesem Neuen muss auch im Verhältnis zu den normalen Nachrichten nach den Regeln der Knappheit gehaushaltet werden: Das Ereignis muss *gestreckt* oder *dramatisiert* werden, denn was einmal als *neu* fungiert hat, fällt notwendig dem Sektor des Nichtinformativen zu. Dazwischen gibt es jenen Spielraum der aktualisierbaren und erweiterbaren Meldungen, flankiert von Liveschaltungen, Specials, Hintergrundberichten, Nachbetrachtungen.

Es ist bekannt, führt Jacques Derrida in einem seiner späten Vorträge aus, *dass die Techniken der unmittelbaren Wiedergabe von Worten und Bildern im selben Maß, indem sie sich entwickeln, zugleich auch interpretieren, selektieren, filtern und infolgedessen das Ereignis ‚machen‘, anstatt es bloß abzubilden. Wie direkt und unmittelbar Bild und Ton auch immer zu uns kommen – wenn man uns heute angeblich ‚live‘ überträgt, dann weiß man, dass extrem subtile Aufnahme-, Projektions- und Filtertechniken es ermöglichen, das, was uns gezeigt wird, in Sekundenschnelle zu kadrieren, zu selektieren und zu interpretieren, sodass die Bilder das Ereignis schließlich nicht zeigen, sondern hervorbringen.*¹⁸

Wie und warum kann man also möglichst häufig von demselben Phänomen *Amok* berichten, ohne das es seinen exponierten Status der Neuheit oder sogar des Katastrophischen verliert? Ist auch hier schon eine Balancearbeit der Redaktionen im Spiel? Hat Amokberichterstattung Konjunkturen? Wie strapaziert man die Meldung vom Amok selbst nicht über? Ist etwa ein geplanter Doppelmord schon ein Quasi-Amoklauf oder inflationiert er mittelfristig das Ereignis *Amok*? Was erfahren wir bei all dem noch über Amok? Verschwindet das Phänomen neuerdings oder schon immer im zynisch erscheinenden Kalkül der Medienmaschinerie?

Nur dann nicht, möchte man zu bedenken geben, wenn wir uns der Anstrengung unterziehen, die Unterhaltungslogik moderner technischer Massenmedien auf einer Linie mit der Geschichte des Reiseberichts und seiner Entstehung seit dem 14. Jahrhundert und der Entstehung des Journalismus bzw. der modernen Wissenschaft seit dem 17. Jahrhundert zu betrachten. Nur dann, wenn wir nicht mehr zwischen je spezifischen

Ansprüchen der Unterhaltung, der Ethik und der Wissenschaft oder zwischen Erzählung, Bekenntnis, Bericht oder Meldung differenzieren wollen und können. Nur wenn wir vorschnell moralisch oder auch gelangweilt reagieren, anstatt die allmähliche und immer neue Konturierung des Phänomens fragend zu begleiten.

VII. Sensation als Topos

Oftmals fallen Berichte vom Amok mit der Lust und Strategie der Unterhaltung *Sensation zu machen* zusammen: Amok als Fall für die auf Aktualität und Schrecken setzenden Medien hat und muss demzufolge Qualitäten haben. Nicht nur der reine *bodycount* macht das Rennen. Mit welchen Kategorien aber beobachten Medien Amokfälle und machen Ereignisse daraus? Was beobachten Medien und als was präsentieren sie es der sogenannten *Medienöffentlichkeit*? Zunehmend muss man leider auch fragen, als was die Täter selbst ihre Tat den Medien offerieren, denn von den Tätern selbst noch in letzter Minute an Sendeanstalten übergebene Bänder, Videobotschaften, Blogs und Dokumente kompletieren vorerst das Bild vom Amok in der Gegenwart.

Auf den *Fall Erfurt*, als der Mord Robert Steinhäusers vom 26. April 2002 an 17 ehemaligen Mitschülern und Lehrern im städtischen Gutenberg-Gymnasium bekannt wird, sind die Medien vorbereitet.¹⁹ So wie sie seit Jahren vorbereitet sind: Die *office, campus, postal* oder *school shootings* von Bath²⁰, Camden²¹, Köln²², Austin²³, San Diego²⁴, Edmont²⁵, Lewistown²⁶, Hungerford²⁷, Montreal²⁸, Dunblane²⁹, Port Arthur³⁰, West-Peducah³¹, Springfield³², Pearl³³, Mount Ruapehu (Neuseeland)³⁴, Jonesboro³⁵, Littleton³⁶, Atlanta³⁷, Bad Reichenhall³⁸, Brannenburg³⁹, Santee⁴⁰, Nanterre⁴¹, Zug⁴², Tours⁴³ oder Eching⁴⁴ sind schnell Ereignisse für die Medien. Die sich herausbildende Topik des Schülerattentats steht seit den vielen vergleichbaren Taten in den USA fest.

Erst zeigt man die Schule aus großer Entfernung (aus der Luft) als Ort des Unfassbaren (gleichsam auf dem Mars gelegen), dann kommt man doch näher heran: Man sieht Absperrungsbänder der Polizei, geduckte Scharfschützen, mit Planen verhüllte Leichen auf dem Schulgrundstück, vorbeihastende Sanitäter, schließlich sich in den Armen liegende Schüler, Blumenaltäre und grobkörnige Schwarzweißphotos der Täter und einiger beherzt eingreifender Opfer, die jetzt für eine Woche *Helden* heißen müssen – bis neue *Details* ihre Rolle womöglich relativieren oder sogar umzukehren scheinen.

Ines Geipel kommt in ihrem eindringlichen semifiktionalen Bericht über den Erfurter Amoklauf zu ganz ähnlichen Ansichten. Im MDR ein ‚Extra‘ mit den Bildern vom Tag: *Spezialkräfte im Sturm auf das Gebäude, hochgereckte Pistolen, jede Menge Polizisten, geduckt zwischen parkenden Autos, die Endlosreihe der Schulfenster, dahinter der Schock in den Gesichtern, Notärzte, die*

in einem Tuch eine tote Frau wegtragen, und immer wieder Schüler, die sich hinter den Absperrungen fassungslos in die Arme fallen. Wäre es nicht Erfurt, wäre es Austin, Dunblane, Santee, Brannenbourg, Littleton, Port Arthur oder jeder andere Ort der Welt. Kriegsbilder, Realitätsbomben, die sich ähneln, assoziativ abgerufen und abgeglichen in einer fassbaren Reihe. Ein scheinbar überall verständlicher Code. Die Augen sind längst aufgeladen von jenem sachlich aggressiven Bildton, der das Reale so zwecksicher zu verbergen vermag. Hinter dieser vermeintlichen Irrealität wird Erfurt zu einem Fall unter Fällern.⁴⁵

In der nächsten Phase, nachdem die Boulevardblätter große Photos der *Killerbestie* und seiner Eltern geliefert haben⁴⁶, nachdem jeder Schritt und jede Schussposition anhand mehrfarbiger Gebäude- und Geländeaufrisse dokumentiert wurden, wird – nun etwas sorgfältiger und mit unterschiedlich hohem Verständnisfaktor und Abstraktionsgrad – eine *vita* des Attentäters rekonstruiert.⁴⁷ Auffällig genüsslich wird das Porträt eines kranken Medienusers entwickelt: männlich, Einzelgänger, großwahn-sinnig, krankhafte, dauerhaft an gefährliche Medien geheftete Fantasie, Waffennarr, Ende. Die Möglichkeit, einen negativen Diskurs über neue gefährliche Medien und ihre Nutzer starten zu können, wird dabei ziel-sicher wahrgenommen.⁴⁸

VIII. Die Hierarchie der Medien

Dabei wird nicht nur eine Medienhierarchie sichtbar, es wird auch deutlich, dass die Selbstthematizierung der Medien als implizite Aufwertung ihrer selbst funktioniert. Denkt man an die Diskussionen der jüngeren Fälle, an Emsdetten oder eben an Robert Steinhäuser, und die Debatten um verschiedene *Egoshoooter*-Computerspiele, dann stellt man folgende Struktur der Argumentation bei dieser Selbstthematizierung der etablierten Medien fest: Nur jeweils neuen Medien – nach dem Film, dem Video, dem Videospiel, dem Computer jetzt dem Computerspiel⁴⁹ – wird unterstellt, dass die Grenze zwischen Fiktion und Realität vom Nutzer gewissermaßen notwendig irgendwann überschritten wird oder von Anfang an für ihn nicht hinreichend erkennbar ist.⁵⁰

Diese Argumentation scheint schlüssig, aber sie vernachlässigt unter anderem die Tatsache, dass der Begriff der *kranken* und *krankmachenden Fantasie* sich – historisch betrachtet – spätestens seit dem 18. Jahrhundert an jedes Medium heftet, bis es als Unterhaltungsmedium eingeholt wird von politisch und ethisch motivierten Interpretations- und Kanonisierungsschüben. Damit ist es in der Regel als mögliche Form der *Hochkunst* etabliert. Schon Roman- und Theatersuchtdebatten des ausgehenden 18. Jahrhunderts sind nur in dieser Perspektive sinnvoll analysierbar.

Der Fall des vierzehnjährigen *Christian E.* löste 1996 eine Debatte über den unbeaufsichtigten Videokonsum von Jugendlichen aus, die der heutigen Debatte über Computerspiele aufs Haar gleich. Der Jugendliche

hatte – verkleidet als Protagonist Jason aus dem Horrorvideo *Freitag, der 13.* und nach dreißigmaligem Genuss dieses *horrorplattermovies* – mit einer Axt seiner Cousine den Schädel gespalten und seine Nachbarin niedergestochen.⁵¹ Besonders deutlich aber wird der verlässlich erwartbare Domestizierungs- und Normalisierungsprozess an den Klappentexten von Kriminalromanen oder an schönen TV-Ankündigungen. Ein Blick in eine beliebige Fernsehzeitschrift genügt, um zu zeigen, was *hinterher* als normal betrachtet wird: *Jetzt bringen wir unsere Männer um. Selbstmord oder Mord? Zwei frustrierte Frauen becken gemeinsam mörderische Ideen aus. TV-Komödie. Beginnt etwas verworren, mausert sich aber zu einem pffiffigen Krimivergnügen.* Ein ebenso beliebiger Klappentext eines renommierten Krimi-Verlags preist sein Produkt wie folgt an: *Ein grausamer Ritualmord sorgt für Entsetzen unter den Bewohnern eines kleinen Dorfes. Der Autor dieses Kriminalromans schafft es, in einem mediterranen Ambiente eine überaus spannende Geschichte um Mord, Rache und Blutgier zu erzählen. Spannende Unterhaltung ist garantiert.*

Erstaunlich: Das stört niemanden. Warum eigentlich nicht? Weil es sich beim Kriminalroman um ein längst etabliertes Genre und beim Fernsehen um ein längst etabliertes Medium handelt. Die motivischen Zuschreibungen und Spekulationen der erstarrten Zeitgenossen – *Warum hat er das getan? Wie konnte das passieren?* – folgen also, obwohl sie die ersten Reaktionen auf *mitangesehene* Verbrechen sind, vielmehr schon einer internen und medienhistorisch verortbaren Logik der Schuldzuweisung als unterhaltsames *Mitraten*, das sich jedenfalls nicht mehr *unmittelbar* zu einer angenommenen Authentizität des Täters oder der Tat verhält. Es ist hier längst eine eigene Rationalität am Werk.

IX. Schlussnachrichten

Bei den skurrilen, gänzlich fiktiven Meldungen, die Thomas Bernhard 1978 unter dem Titel *Der Stimmenimitator* versammelt hat, finden sich zwei sogenannte *Denk- oder Merkwürdigkeiten*, die den Weg des Amokläufers durch die mediale Eskalation oder Verdichtung nachzuzeichnen scheinen. In einem Wirtshaus in *Obervellach*, aufmerksam für die auf einer Zither vorgetragene *unerschöpflichen Schätze der Kärntner Volksmusik*, lauscht man *zu vorgerückter Stunde* den Erzählungen einer *Steinmetzgehilfen-gruppe*: *Jeder einzelne aus ihr hat etwas ‚Merkwürdiges‘ oder ‚Denkwürdiges‘ aus seinem Leben zum besten gegeben. Dabei ist uns besonders jener Steinmetzgehilfe aufgefallen, der berichtet hat, daß er mit siebzehn Jahren, um eine mit einem Arbeitskollegen abgeschlossene Wette zu gewinnen, auf die bekanntlich sehr hohe Kirchturmspitze in Tamsweg gestiegen ist. Fast wäre ich tödlich abgestürzt, hat der Steinmetzgehilfe gesagt und er betonte darauf ausdrücklich, daß er dadurch fast in die Zeitung gekommen wäre.*⁵²

Was hier als *Denk- oder Merkwürdigkeit* vom Autor Thomas Bernhard hervorgehoben wird, denn nur *Denk- oder Merkwürdigkeiten* finden in die-

se Sammlung Einlass, ist die Logik jener angeblichen *Denk-* oder *Merkwürdigkeit* des erzählenden Steinmetzgehilfen. Genauer: das mit dem kursiven *fast* auch typographisch angezeigte Bedauern dieses Steinmetzgehilfen, mit der Meldung seines eigenen spektakulären Todes nicht in die Zeitung gekommen zu sein. Der an den Zeitungsstil der Rubrik *Verschiedenes* angelehnte fiktive Bericht jener Erzählung des zugleich glücklichen und unglücklichen Steinmetzgehilfen lebt also von der Paradoxie einer angeblichen *Denk-* oder *Merkwürdigkeit*, die gemäß der modernen medialen Logik keine *Denk-* oder *Merkwürdigkeit*, kein *Ereignis* genannt werden kann, weil sie einen bestimmten Grad an (meist tödlicher) Spektakularität gerade nicht erreicht.

Der zweite, deutlich noch kürzere Bericht aus Thomas Bernhards fiktivem Nachrichten-Kabinett zeigt das andere Ende der Skala, zeigt den heutigentags todsicheren Weg in die Medien an: *Ein Familienvater, welcher jahrzehntelang wegen eines sogenannten ‚außerordentlichen‘ Familiensinnes gerühmt und beliebt gewesen war und der an einem Samstagnachmittag, allerdings bei ausgesprochen schwülem Wetter, vier von seinen sechs Kindern umgebracht hat, verantwortete sich vor Gericht damit, daß ihm die Kinder aufeinmal ‚zuviel‘ gewesen sind.*⁵³

Diese Meldung, da kann man sicher sein, käme in jede Zeitung. Bernhard hat sie kunstvoll so gestaltet, dass die Gründe für diese risikolose Prognose ebenfalls erkennbar werden. Typographisch werden in seinem Text die *Außerordentlichkeit* des Familiensinns jenes Familienvaters und das *Zuviel* seiner spärlichen Begründung der spektakulären Tat hervorgehoben. Ein Mann mit gerühmtem *außerordentlichem* Familiensinn tötet fast alle seine Kinder mit der Begründung, dass jene ihm auf einmal *zuviel* gewesen seien. Betont wird im Text nicht das der Kontinuität des Familiensinns so grausam und irreversibel widersprechende *aufeinmal* der Tat, sondern das knappe, äußerst knappe *Zuviel* ihrer Motivation.

Bernhard muss den Text nicht kommentieren. Die bezeichnende, wiederum kursive Hervorhebung ist sein Kommentar, denn dieses *zuviel* ist nicht das, was man selbst bei größter einführender Bereitschaft unter einer Motivation verstehen könnte – es ist strenggenommen das Gegenteil. Dem Leser ist der Nachvollzug versperrt. Es ist eine geschickt aufgegriffene semantische Winzigkeit, die die Monströsität der Tat nur noch mehr hervorhebt. Es ist gerade dieses typographisch ausgestellte Ende der Einfühlung, das den Nachrichtenwert des Vorfalls maximiert, indem sich der Nachrichtemacher des anschwellenden Ausdebattierens dieser Denk- und Merkwürdigkeit im Publikum sicher sein kann. Hier ist das *Ende der Einfühlung* schlicht der Anfang der Nachricht und ihrer Verlängerung.

Garniert wird diese Mechanik von dem bekannten Topos des *schwülen Wetters*. Eine Natur in direkter Einwirkung auf die Nerven, das ständige Blankliegen derselben, die sogenannte *Überreiztheit*⁵⁴ scheint den Hintergrund der Tat zu liefern. Doch die jederzeit *losspringenden* oder eben schon *zersprengten* Nerven sind längst nicht mehr der, aus der einst boo-

menden Psychologie und Kulturkritik übernommene ominöse Generalnenner der Literatur, wie es noch um und nach 1900 der Fall war.⁵⁵ Die schöne Literatur hat nicht mehr so sehr Psychologie oder Kulturkritik im Sinn, sondern thematisiert ihren eigenen Ort und ihre eigene Wirkungsweise in einer zunehmend als komplexes Großes-Ganzes wahrgenommenen Medienlandschaft.

Nichts erzeugt mehr Neugier und Interpretationen als die Verheißung des Unfassbaren in nächster Nähe, das weiß neben Hermann Bahr eben auch Thomas Bernhard. Seine Kurztexte, die den Stil der Zeitungsrubrik *Vermischtes* oder *Aus aller Welt* so gekonnt verfremden und gleichzeitig pointieren, zielen auf die Strategien der Medien selbst, nicht auf die um 1900 fragwürdige, mitunter Kurzschlüsse zwischen Groß- und Kleinwetterlage produzierende naturnah gedachte Natur ihrer Leser.

Anmerkungen

- 1 Hans Blumenberg, In freier Variation: Identität, in: ders., *Begriffe in Geschichten*, Frankfurt/M. (1998), S. 89-92, hier: S. 89.
- 2 Von *Such a Surge* findet sich Text und Titel *Amok* unter <http://myblog.de/amoklauf>.
- 3 Vgl. <http://philolog.wordpress.com/2006/11/21/amok-im-munsterland/>. Vorbild hierfür war die vielbändige Sammlung *interessanter und berühmter Rechtsfälle* des Francois Gayot de Pitaval (1673-1743), die u.a. Friedrich Schiller zwischen 1792 und 1795 in einer deutschsprachigen Auswahl-Ausgabe herausgab.
- 4 Michael Rutschky, Die tägliche Erzählung, in: taz, 09.10.2006.
- 5 Hermann Bahr, *Labyrinth der Gegenwart*, Hildesheim (1929), S. 100.
- 6 Vgl. Robert Winzeler, Amok: Historical, Psychological, and Cultural Perspectives, in: Wazir Jahan Karim (Hg.), *Emotions of Culture. A Malay Perspective*, Singapore – Oxford – New York (1990), S. 96-122, hier: S. 96f.
- 7 Vgl. Marc Pitzke, Angriff auf *Miss Amoklauf*, in: Spiegel online v. 24.10.2005.
- 8 Joseph Vogl, Area Panic. Politische Einbildungskraft und die Frühgeschichte des Amok, in: Rudolf Behrens/Jörn Steigerwald (Hg.), *Die Macht und das Imaginäre*, Würzburg (2005), S. 179-199, hier: S. 191f. Zu Vogls Arbeiten zum Amok-Komplex vgl. Kap. 15 IV.
- 9 Die heute gängige Auffassung lautet, dass *the Portuguese took the word from the Malay (or Javanese) and then applied it to the martial practice of intentionally fighting to the death, which they also learned of in South India*. (Winzeler, *Amok*, 1990, S. 100).
- 10 Vgl. Süddeutsche Zeitung, 10./11.03.2007. Dank an Christine Hanke für diesen Fund.
- 11 Vgl. folgende Titel-Schlagzeile der BZ vom 29. Mai 2006: *Der Amok-Junge. Hat ihn Kiffen so böse gemacht?* Dazu dann die Bild-Berlin v. 31. Mai 2006: *Irrer Amok-Läufer hatte 1,4 Promille! (Das entspricht 14 Bier)*.
- 12 Berliner Kurier v. 31. Mai 2006.
- 13 René Girard, *Der Übermensch im Kellerloch. Strategien des Wahnsinns: Nietzsche, Wagner und Dostojewski* (1976), in: ders., *Die verkannte Stimme des Realen. Eine Theorie archaischer und moderner Mythen*, München/Wien (2005), S. 54-87, hier: S. 55f.

- 14 Diese Geschichte nahm John Crawford Mitte des 19. Jahrhunderts zum Anlass, erstmals die begriffliche und sachliche Überlieferung genauer zu dokumentieren. Vgl. J. Crawford, On the Words Introduced into English from the Malay, in: Journal of the Indian Archipelago and Eastern Asia 4 (1850), S. 181-190.
- 15 Bild am Sonntag, 28. Mai 2006, 53. Jahr, Nr. 22, S. 1.
- 16 Es handelt sich um Amokläufe in Salt Lake City (Utah) und Philadelphia (Pennsylvania). Vgl. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 14.02.2007.
- 17 Vgl. René Girard, Nachricht von Neuerung, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 13.11.2004.
- 18 Jacques Derrida, Eine gewisse Unmöglichkeit, vom Ereignis zu sprechen (1997), Berlin (2003), S. 22f. Zur *Dramatisierung* der Nachrichten und angrenzenden Fragestellungen vgl. Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien, Opladen (1996), S. 53-81.
- 19 Vgl. Siegfried Stadler, Zwei, drei Minuten der Stille. Wie die Medien Erfurt am Tag des Amoks überwältigten, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 29.04.2002.
- 20 Andrew Kehoe tötete am 18.05.1927 fünfundvierzig Menschen in und bei einer Schule in der Nähe von Lansing im US-Staat Michigan, weil er das Budget der Schule von Bath für die von der Gemeinde erhobenen Steuern verantwortlicher machte. Dazu: M. J. Ellsworth, The Bath School Disaster (1927).
- 21 Ein Soldat tötet am 05.09.1949 in Camden/New Jersey dreizehn Menschen.
- 22 Der zweiundvierzigjährige Weltkriegsteilnehmer Walter Seifert tötet am 11.06.1964 in einer Schule in Köln-Volkhoven mit einem selbstgebastelten Flammenwerfer acht Schüler und zwei Lehrerinnen. Er nennt sich während der Tat *Hitler-Zwei*.
- 23 Charles Whitman tötet am 01.08.1966 13 Menschen und verletzt 31 schwer – die meisten von der Aussichtsplattform der Universität Austin/Texas aus. Diesen Fall nimmt Peter Bogdanovich zum Anlass für seinen Film *Bewegliche Ziele* (1968). Dazu: Hans Christoph Buch, *Passanten abknallen*. Die wahre Geschichte des Charles Whitman, in: Die Welt, 04.05.2002.
- 24 James Oliver Huberty erschoss am 19.07.1984 21 Besucher eines McDonald's Restaurant. Dieses Massaker wurde 1993 in Joel Schumachers Film *Falling Down* verarbeitet.
- 25 Ein Postbeamter tötet am 20. August 1986 in Edmont/Oklahoma 14 Personen.
- 26 Kristofor Hans, Sohn des örtlichen Schulpsychologen, tötet 1986 als vierzehnjähriger Schüler seine Lehrerin und verletzt einen Kollegen und zwei Schülerinnen schwer. Er eröffnet damit die Serie amerikanischer Schulmassaker.
- 27 Am 19.08.1987 tötet Michael Ryan in der Kleinstadt bei London auf offener Straße 16 Menschen.
- 28 Marc Lepine erschießt 1989 in einer Montrealer Universität 14 Studentinnen.
- 29 Am 13. März 1996 tötete Thomas Hamilton 17 Menschen in einer schottischen Kleinstadtschule.
- 30 Martin Bryant erschießt am 28.04.1996 im tasmanischen Touristenort Port Arthur 36 Menschen.
- 31 Michael Carneal erschießt an seiner Schule in Paducah/Kentucky 1997 drei Menschen.
- 32 Kipland Kinkel erschießt im Mai 1998 an seiner Schule in Springfield/Oregon zwei Mitschüler.
- 33 Ein sechzehnjähriger Schüler aus Pearl/Mississippi erschießt im Herbst 1997 seine Mutter und zwei Mitschüler.

- 34 Stephen Anderson tötet im April 1997 sechs Urlauber.
- 35 Die Schüler Andrew Golden und Mitchell Johnson erschießen am 24.03.1998 fünf Menschen in einer Schule in Jonesboro/Arkansas.
- 36 Die Schüler Dylan Klebold und Eric Harris töteten am 20. April 1999 13 Menschen in der Columbine-Highschool.
- 37 Mark O. Barton tötet am 30. Juli 1999 neun Menschen in einer Brokerage-Firma.
- 38 Ein Sechzehnjähriger tötet am 07.11.1999 seine Schwester, drei unbekannte Passanten und sich selbst.
- 39 Ein sechzehnjähriger Schüler schießt in diesem oberbayerischen Ort auf seinen Internatsleiter und tötet sich anschließend.
- 40 Charles Andrew Williams tötet am 5. März 2001 in der Santee-Highschool in Kalifornien zwei Mitschüler mit einem Revolver.
- 41 Der Schatzmeister der Ortsgruppe der *Liga für Menschenrechte* tötet im März 2002 acht Stadtverordnete und verletzt dreißig im Rathaus der Stadt.
- 42 Friedrich Leibacher tötet im September 2001 im Schweizer Ort Zug 15 Menschen.
- 43 Ein vierundvierzigjähriger Mann tötet am 27.10.2001 im Zentrum von Tours in Frankreich vier Menschen.
- 44 Der zweiundzwanzigjährige Adam Labus erschießt am 29. Februar 2002 in der Nähe von München einen ehemaligen Lehrer und zwei ehemalige Arbeitskollegen.
- 45 Ines Geipel, *Für heute reicht's*. Amok in Erfurt, Berlin (2004), S. 22.
- 46 Vgl. *Das ist der Killer!*, in: Bild, 27.04.2002; *So lebte der Killer*, in: Bild, 28.04.2002.
- 47 Vgl. Klaus Brinkbäumer et al., Das Spiel seines Lebens, in: Der Spiegel, 06.05.2002, Nr. 19, S. 118-144. Weitere Artikel führt folgender Beitrag an: Susanne Regener, Masken des Bösen: Der Erfurter Amokläufer in den Medien, in: Albert Kümmel/Erhard Schüttpelz (Hg.), Signale der Störung, München (2003), S. 199-207.
- 48 Es gibt nur wenige Korrekturversuche: Diedrich Diederichsen, Moralfixiert. Erfurt, die Medien und die Wahrheit, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 12.05.2002.
- 49 Vor allem in den Feuilletons der Zeitungen entbrannte nach dem Amoklauf von Erfurt und dem Bekanntwerden von Robert Steinhäusers Leidenschaft für indizierte Ego-Shooter-Spiele eine heftige Debatte über die ‚unmittelbare Gefährlichkeit‘ dieses Spiel/Mediums. Vgl. z.B. (Art.) *Die Software fürs Massaker*, in: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 28.04.2002; Burkhard Schröder, *Very Important Killers*, in: Tagesspiegel (Berlin), 29.04.2002. Einen Überblick gewährt Susanne Eichner, Vom Mythos der Ballerspiele. Ein Einblick in die aktuelle Computerspiellandschaft, in: Archiv d. Jugendkulturen e.V. (Hg.), Der Amoklauf von Erfurt, Berlin (2003), S. 75-92.
- 50 Gesondert und pauschaler wurde das Thema unter dem Stichwort *Haßindustrie* behandelt. Vgl. Frank Schirmmacher, Die Haßindustrie, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 30.04.2002.
- 51 Vgl. Nina Job, 270 Stunden TV-Horror – da starb die Wirklichkeit, in: Abendzeitung München, 30.07.1996; Stefan Braunschweig, Verhängnisvolles Vorbild, in: Focus, 08.07.1996, Nr. 28, S. 146.
- 52 Thomas Bernhard, Fast, in: ders., Der Stimmenimitator (1978), Frankfurt/M. 1987, S. 27f.
- 53 Thomas Bernhard, Zuviel, in: ders., Stimmenimitator, 1987, S. 49.

- 54 Stefan Zweig, *Der Amokläufer und andere Erzählungen*, hg. v. Knut Beck, Frankfurt/M. (1994), S. 108.
- 55 Vgl. Joachim Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München/Wien (1998).

Kapitel 8

Der Kris

Medium des Amok

Ich habe ein Schwert, das schmiedete Alberich, der listige Zwerg. Er schmiedete es tief unter der Erde und suchte in neun Königreichen, bis er das Wasser fand, darin er es härtete. Das Heft ist mit Gold beschlagen, der Knauf glänzt wie ein Spiegel, die Klinge ist hell geschliffen, und wenn ihre Spitze auf der Erde steht, so scheint es, als liefe eine Schlange zum Heft hinauf.

Mittelalterliche Dietrichsaga

I. Eine Frage der Ehre oder eine Frage der Konfession?

Schon die ersten Berichte in deutscher Sprache aus dem südostasiatischen Raum liefern uns Bilder vom *Kris* – dem sagenhaften Dolch dieser Region. Johann Jacob Saar hält nach einem Besuch auf Amboina, einer der Gewürzinseln im heutigen Ostindonesien, fest: *Der Farb nach sind die Amboineser zwar gelb, aber doch so gelb nicht: als die Javanen sind: sondern braunschwärtzlich. Auf der Seiten führten Sie einen Kriex oder Dolch, derer Gefäß mit Gold, und Edelgesteinen, trefflich versetzt waren, daß ein solch Gewehr wohl auf die vier biß fünf hundert Reichsthaler geschätzt worden.*¹

Eine solche, voller Bewunderung, Erstaunen und nicht ohne händlerisches Kalkül angefertigte Beschreibung eines *Kris* liefert auch schon der allererste Bericht eines deutsch schreibenden Beamten der Vereinigten Ostindischen Compagnie. Im indischen Goa wird der zum Kapitän beförderte Johann Vercken am 14. Januar 1609 Zeuge des Empfangs einer Flotte der VOC durch den *regierenden König von Goer, genannt Ratispontus* – wahrscheinlich ist das *Radja* (König) Bongsu von Goa: *Derselbe ist noch ein junger Herr, ungefehr etlich unnd dreissig Jahr alt. An seinem Halse hatte er drey güldene Ketten hangen, welche voller Edelgesteine versetzt waren, umb seinen lincken Arm hatte er zween dicke güldene Ringe, und umb den rechten Arm einen. Noch hatte er sechs sehr köstliche Ringe an den Fingern stecken, deßgleichen hatte er einen Dolchen an seiner Seyten stecken, auff ein fast seltsame Art gemacht, welche sie den *cris* nennen, dessen Häfft sampt der Scheyden war von klarem geschlagenen Gold gemacht, mit vielen Diamanten und Rubinen und Saphieren versetzt, also daß derselbe Dolch von den Holländern, auff die etlich und funfftzig tausend Gülden geschetzt worden.*²

Der hohe Status dieses Waffenschmucks weist daraufhin, dass der *Amok* in Südostasien, zumindest aber die *seltsame* und legendäre Waffe seiner Ausführung, Teil eines höfisch-kriegerischen Zeremoniells ist, einer durchaus funktional interpretierbaren Frage der Ehre und des Standes, die es beispielsweise erlaubt, gegnerische Delegationen vor dem Beginn von Verhandlungen zu prüfen und gegebenenfalls zu delegitimieren. Der

Dolch ist so das Instrument einer Kriegerkaste, deren Ethos ihr Privilegien verschafft und das deshalb einer permanenten Überprüfung ausgesetzt ist und wird. Die in verschiedenen sozialen Gruppen angesiedelten Geschichten des *Hikayat Hang Tuah* zeigten auch, dass sich dieses um die offensive Verteidigung der Ehre gesponnene Ethos auf allen Ebenen der Gesellschaftspyramide findet, auch wenn die voneinander unterschiedenen Gruppen füreinander nicht immer satisfaktionsfähig sind.

Diese Verbreitung hängt mit dem Umstand zusammen, dass ein solcher impliziter Ehrenkodex nicht einfach in Paragraphen gefasst vorliegt und gewissermaßen amtlich verbreitet und vorgeschrieben wird, sondern in Form von Geschichten, Gewohnheiten und Legenden mündlich und schriftlich zirkuliert. *In dem Gedächtnis der Alten lebte die Adat (das Gewohnheitsrecht)*, schreibt Gregor Krause während des Ersten Weltkriegs über Bali, *wahrscheinlich lebendiger fort als in den Lontarpalmblattbüchlein*.³ Die Vorstellungen sind in der ganzen Gemeinschaft oder Bevölkerung präsent und in rudimentären oder ausdifferenzierten Versionen abrufbar und umsetzbar. Die Angst vor dem Gesichtsverlust und die Anstrengungen, ihn zu vermeiden oder zu korrigieren, sind damit ein allgegenwärtiges Phänomen.

Der Portugiese Fernao Mendez Pinto schildert einen Vorfall aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auf Java, der die dünne scharfe Linie zwischen Dienst und Ehrverlust als allgegenwärtige Gefahr sichtbar macht. Hierbei gilt es zu beachten, dass *ein Page* als Diener – wie auch *Hang Tuah* anfänglich einer war –, etwas völlig anderes ist als ein Diener im heutigen Sinne. Den Unterschied macht das Folgende unmissverständlich deutlich:

Der Kaiser hatte bei sich einen Knaben von dreizehn Jahren. Der versorgte ihn gewöhnlich mit Betel. Das ist ein Kraut, welches diese Heiden meistens kauen, weil es einen wohlriechenden Atem verleiht und den Magen reinigt. Nun wollte der Kaiser während der Sitzung des Rates Betel haben, doch der Knabe hörte es nicht. Als dem Kaiser der Mund noch trockener wurde, weil er viel zu reden hatte, forderte er den Knaben nochmals auf, ihm Betel zu geben, das dieser ständig in einer goldenen Schachtel bei sich trug. Allein, der Knabe hörte auch diesmal nicht, weil er wohl alles vernehmen wollte, was um ihn herum geredet wurde. Der Kaiser wandte sich zum dritten Mal an ihn, und einer der großen Herren, die neben ihm standen, zupfte ihn an seinem Gewand und ermahnte ihn, dem Kaiser das Gewünschte zu reichen. Der Knabe fiel nun auf die Knie und hielt dem Kaiser die Schachtel hin. Der nahm zwei oder drei Blätter Betel und schlug dabei den Knaben sanft auf den Kopf mit den Worten: ‚Bist du taub, dass du nicht hörst?‘ Darauf setzte er seine Unterredung mit den Räten fort. Nun sind die Menschen dieses Landes sehr empfindlich und halten es für eine große Schmach, am Kopf berührt zu werden. Darum bildete auch dieser Page sich ein, der Kaiser hätte dies aus Verachtung getan und ihn so für immer mit Schande beladen. Deswegen stand der Knabe eine Weile lang wie erstarrt da und senfte leise, ohne dass dies jemandem aufgefallen wäre. Endlich kam er zu dem festen Entschluss, sich für diese ihm vom Kaiser angetane Schmach zu rächen. Daher zückte er ein kleines Messer, das er als Spielzeug an seinem Gürtel trug, und stach

damit den Kaiser links in die Brust. Die Wunde war gleich tödlich und der Kaiser fiel zu Boden. Er sagte nicht mehr als: ‚Ich bin tot.‘ Dies geschah zur höchsten Bestürzung des ganzen Rates.⁴

Amok, das deutet diese Episode von der Ermordung eines Herrschers zumindest an, könnte als ebenfalls verinnerlichte Handlungsoption in den Kreis kollektiver Vorstellungen von der Schande des Gesichtsverlusts gehören, die auch und selbst dann noch wie eine abrufbare Trance oder Programmierung zur Wirkung kommen, wenn der die Gewalt plausibilisierende Kontext einer höfischen Kriegerkultur entfällt.

Ein wesentlich später überlieferter Vorgang mag dies zumindest andeuten: *So hatte ein hiesiger Deutscher, ein Ingenieur, für einige Zeit einen Straf- arbeiter unter sich, der dreifacher Mörder war: es war ein fleißiger Pflasterer und gutmütiger Kamerad. Ungerührt, unbeschönigt, mit den guten Augen des Inländers, erzählte er meinem Bekannten sein Mißgeschick: ‚Ich habe drei Menschen getötet – an einem Tage. Zuerst tötete ich meinen Freund, der mich höhnte, als ich kam, um von ihm das Geld zurückzuerlangen, das ich ihm geborgt hatte. Darauf tötete ich meinen anderen Freund, weil er mir heftige Vorwürfe darüber machte, daß ich um einer so geringen Sache willen, wie er sagte, einen Menschen erschlagen hätte. Schließlich tötete ich auch meine Frau, denn sie weinte und schrie, als ich ihr von dem Ende meiner zwei Freunde erzählte‘.⁵*

Die Trance, *das verdunkelte Auge*, jenes wie ferngesteuert wirkende, gegen sich und andere unerbittliche Vorgehen, erscheint also hier nicht mehr als ein psychologisches Phänomen im Sinne einer individuellen Störung oder Aussetzung differenzierter bewusstsensinterner Abläufe, sondern als soziologisches: als Programmierung einer sozialen Gruppe bzw. Bevölkerung auf bestimmte Verhaltensweisen durch überlieferte Texte, überlieferte Sitten, mündlich oder schriftlich überlieferte Vorstellungen von der Ehre und ihrem bedingungslosen Erhalt.

Symbolisiert und permanent gegenwärtig bleibt dieses ethische Überlieferungsgefüge *Amok* auf hervorragende Weise im *Kris*, dem sagenhaften Dolch Südostasiens. Der *Kris* ist das eigentliche Medium des *Amok*. Man sieht es schon allein daran, dass mit dieser Waffe – absichtlich oder versehentlich in Gesellschaft gezogen – ein ihr eingeschriebenes Programm unabänderlich abläuft. Das dem Ehrenkodex unterworfenen Subjekt führt den damit verbundenen objektiven Auftrag der Ehrerhaltung oder Ehrbestreitung aus.

Dass es sich dabei ursprünglich um abgetrennte, exklusive Rituale einer abgehobenen, überdies islamisierten Oberschicht handelt, wird von der kulturhistorischen Forschung nicht bestätigt. Obwohl es noch im 20. Jahrhundert viele Stimmen gibt, die sogar den *Amok* selbst dem extremistischen Charakter des Islam zuschreiben. In der Einleitung zu Louis Couperus' Bericht *Unter Javas Tropensonne* schreibt Heinz Karl Heiland 1925 zur Erläuterung:

Die Bevölkerung Javas ist heute durchweg mohammedanisch, doch hängt dieselbe im allgemeinen einem sehr gemäßigten Mohammedanismus an, von einem religiösen

*Fanatismus ist im großen und ganzen auf Java nichts zu merken. Leider ändert sich das von Zeit zu Zeit durch die Pilgerfahrten wohlhabender Javanen nach Mekka, dem Hauptsitz der mohammedanischen Verhetzung. Gar mancher brave Javane, der von dort als Hadji, als heiliger Pilger, zurückkehrt, ist von den fanatischen arabischen Mollas verrückt gemacht worden. Wenn er eine entsprechende Persönlichkeit ist, übt er häufig einen unheilvollen Einfluß auf seine Umgebung aus, der sich oft bis zu furchtbaren Taten, zum religiösen Amoklauf steigert, der in einem unvermeidlichen Blutbad endet.*⁶

Aber die in Frage stehenden Ehrrituale waren ein gesellschaftskonstituierendes und gesellschaftsweites Phänomen. Die Kulturgeschichtsschreibung für diesen Raum geht mittlerweile davon aus, dass ursprünglich jeder Javanese oder Malaie seit dem 14. Jahrhundert einen Kris besaß. Noch heute wird in Indonesien in vielen Landesteilen keine zentrale Zeremonie der Gemeinschaft – etwa die Heirat oder die Beschneidung – vollzogen, ohne dass die anwesenden Männer einen eigenen oder zumindest einen von Verwandten geliehenen Kris anlegen. Auch die schon früher geäußerte Vermutung, dass die große Sensibilität für drohende Gesichtsverluste und die latente Drohung kämpferischer Auseinandersetzungen nicht nur die Kriegerelite, sondern die gesamte Gesellschaft durchzogen, stützt dieser Befund. Indem der Kris die gesamte männliche Gemeinschaft durchsetzt, ist auch die Allgegenwart des *Amok* genannten Programms ersichtlich.

II. Mehr als eine Waffe

Der *Kris* oder *Keris* ist eine einzigartige Waffe.⁷ Nirgendwo außerhalb des indonesischen Archipels gibt es sie.⁸ Ihre Klinge wird *pamor* genannt, es ist eine Klinge mit besonderen Eigenschaften: *Das echte ‚pamor‘ ist die edle Legierung, die die Schmiede in bewundernswürdiger Weise in vorher gewollten Linien durch den Stahl oder das Eisen hindurchzuarbeiten verstehen.*⁹ Dieses Hindurcharbeiten von speziellen Maserungen erlaubt das spezielle Eisen, das nur noch im Kraton von Surakarta bewahrte *Meteoreisen*.¹⁰

Warum aber gerade hier das beste Eisen für die Krisherstellung zuhause ist, erzählt eine Strophe aus einer der *schönsten altjavanischen Balladen, deren Substanz ein Schmiedemythos sei*¹¹, die sich der Schriftsteller Heinrich Schirmbeck 1942 für seine Novelle *Der Kris* kurzerhand ausgedacht hat, allerdings wohl nicht, ohne auf die javanische Mythologie zurückzugreifen:

In Bantams reicher Landschaft lebte/ dereinst ein Schmied, der sieben volle Jahre/ um eine von den schönsten Töchtern Balis/ demütig und geduldig, wie ein Pflugtier/ aus seiner Nachbarn Savah, sich bemühte./ Er wollt' ein Werkzeug schmieden,/ in das die Kraft des Gottes feind eingegangen sei,/ 'nen Kris aus jenem Eisen, das der Himmel/ einst hergegeben hatte, als Vasudeva und Devaki/ mit den Gestirnen wie mit goldenen Äpfeln/ ballwerfend einen heitern Reigen spielten,/ bis

*zwei der Feuerbäll', einander prellend,/ mit einem sprühenden Kometenregen/ die göttergleiche Insel Java segneten.*¹²

Dieses kostbare Eisen ist allerdings schon 1912, als Groneman seine grundlegenden Forschungen zum Kris veröffentlicht, *in starker Abnahme begriffen*.¹³ Das Meteoreisen hat – das ist einer seiner Vorzüge – die Eigenschaft, *beträchtlich lange weiss zu bleiben, während Stahl und Eisen sich bei Arsenikbehandlung der Klinge schwärzen*.¹⁴ Das verdankt sich *dem Nickel, das mit dem Meteoreisen in geringem Prozentsatz verbunden ist*.¹⁵ Der erste große Träger oder Besitzer eines Kris soll im Übrigen jener *Laksamana Hang-Tuab* gewesen sein, doch dies gehört in den Bereich der lokalen Legenden um Malakka, der südostasiatischen Handelsmetropole des 15. Jahrhunderts.

Als eigenständige Waffe erscheint der Kris zuerst gegen Ende des 13. Jahrhunderts auf Java.¹⁶ Durchaus keine Legende ist folgende Erwähnung in einem malaiischen Manuskript über die Herstellung der Krise, insbesondere ihrer Damaszener-Klingen: *Der Kris wird dann ‚Tuab‘ genannt, wenn die Klinge die Maserung ‚Das Auge des Vogels‘ trägt. Er ist berechtigt, den Titel ‚Rubin am Ende der Stange‘ zu tragen. Der Besitzer eines solchen Krises ist der glücklichste von allen*.¹⁷

Die Legende nennt wiederum *Hang Tuab* den stärksten aller Helden, aber die viel genaueren Traktate über die Anfertigung der *Krise* genannten Waffen nennen den mächtigsten aller *Krise Tuab*. Selbst der Name des legendären malaiischen Helden lässt sich also auf die Früh-Geschichte derjenigen Waffe beziehen, die den Amok in Südostasien so spektakulär ausführt, inspiriert und verkörpert. Zahlreiche alte javanische Abhandlungen über den Kris, seine Formen, seine Herstellung, seine Besitzer usw. legen ihrerseits den Verdacht nahe, dass dieses Medium des Amok selbst ein lesbarer Text ist und dadurch weitere Details oder auch Grundsätzliches über das Phänomen Amok verrät.¹⁸ Der Kris und seine Geschichte, die tatsächliche und die legendäre, bergen Rätsel, die das Phänomen Amok weiter aufschließen.

Wie aber wird die so aufschlussreiche Maserung genau hergestellt? Eine malaiische Abhandlung erläutert es unter der Überschrift: *„Wie man den Kris damaszert“*: – *Man bestreiche die Klinge mit einer Mischung, [die] aus gekochtem Reis, Schwefel und Salz zusammengerührt [wird], nicht ohne zuerst vorsichtshalber die Schneiden der Waffe mit einer dünnen Schicht frischen Waxes bedeckt zu haben. Nachdem dies sieben Tage so verblieben ist, wird der Damask an die Oberfläche gestiegen sein; man entferne die Mischung, und tauche die Klinge in das Wasser einer jungen Kokosnuß, oder den Saft einer Ananas, sieben weitere Tage lang, und wasche sie mit dem Saft einer sauren Zitrone. Nachdem der Rost entfernt ist, reibe man sie mit warangan (Arsen) ein, in Limettensaft aufgelöst; man wasche sie gründlich mit Quellwasser; trockne sie und bestreiche sie mit Kokosnußöl*.¹⁹

Die wellenförmigen Klingen der hergestellten Waffen und ihre Maserung – so beschreiben es jene alten javanischen Abhandlungen – können zwischen fünf und sechzehn verschiedenen Grundformen variieren, wobei jede der Formen auf genau unterschiedene Stufen der Würde, des

Status oder des Berufs des zukünftigen Besitzers verweist: *Each of them is related to some particular dignity, status or profession. Damascene was then a token of rank, a functional emblem.*²⁰ Das Alt-Javanische kennt ursprünglich fünf parmor-Motive: 1. *wos nutah* (gestoßener Reis). 2. *blaraq ngirid* (aneinander gereichte Kokosblätter). 3. *sekar* (Muskatnussblüten). 4. *sekar ngadeg* (stehende Blume). 5. *sekar temu* (die Blüten von Gember ähnlichen Pflanzen). *Auch die Form der die fünf, später sechzehn und mehr Maserungen tragenden Klingen wird vorausbestimmt. Es gibt zahlreiche Formen (dapor), die zu zwei Hauptgruppen gehören: die dapor loq oder eloq, die schlangenförmig gebogene und der dapor bener oder die gerade Form.*²¹

Wer nun kann und darf diese Waffen seit wann herstellen? Man stößt auf ein Faktum, dass die Bedeutung des Kris in der Gemeinschaft weiter steigert: Die Stellung des *empu* genannten Waffenschmieds gleich vermutlich seit spätestens dem 9. Jahrhundert auf Java der Stellung der Prinzen und Herrscher. *Die Passagen der alten javanischen Chroniken, die den Schmied erwähnen, schreibt der Holländer W. H. Rassers 1940 in einem Standardwerk der Anthropologie, verfestigen den Eindruck, dass im alten Java die Rollen von Prinz und Schmied sich mehr oder weniger überlappen.*²² Diese Stellung war gegenüber dem *pande* genannten Grobschmied, dem Goldschmied oder dem Kupferschmied deutlich, ja unvergleichlich hervorgehoben. Diese Waffenschmiede führten ihre Herkunft wie die Herrscher auf hinduistische Götter zurück.

Groneman, der wohl beste Kenner, schreibt dazu: *In dem alt-javanischen Königsbuch Pararaton, das die Geschichte des Hindureichs Madjapahit behandelt, vom 11. bis und mit dem 14. Jahrhundert der Sjaka-Zeitrechnung (von 1144 bis 1403 übereinstimmend mit 1222 bis 1481 unserer Zeitrechnung) liest man vom Waffenschmied Pu (empu) Gandring zu Lulumbang, der Krise schmiedet, denen niemand widersteht und mit denen man nicht zweimal zu stechen braucht, um zu töten. Erzählt wird, daß schon lange vor 1222 empus großes Ansehen genossen und Krise schmiedeten. Berichtet wird, dass der Kris Sumelang Gandring des ersten Fürsten von Madjapahit verloren gegangen ist. Der Patih [Kanzler, H.C.] Gadja Mada bekommt den Auftrag, den Kris zurückzuholen. Mit dem Kris hatte Ken Angrok den Herrscher des Reichs Daba zu Fall gebracht und später Madjapahit gegründet.*²³

So überrascht es nicht mehr, dass auch alle Formen der javanischen und balinesischen Krisgriffe, wie der niederländische Baron Van Hoevell 1908 festhielt, auf Götterbilder zurückzuführen sind, die dem Hindu-pantheon entlehnt sind.²⁴ Die extrem aufwendige Herstellung der speziellen Klingenstruktur als Damaszenerklinge jedenfalls konnte je nach Auftraggeber oder Adressat sehr lange dauern: *Die Javaner arbeiten nämlich nicht regelmässig fort, sondern in Zwischenpausen von vielen Tagen, sogar Monaten, um stets wieder an einem guten Tag, dinten sabe oder dinten betjiq, am liebsten einem Freitag, die Arbeit wieder aufzunehmen. So dauert es bisweilen ein Jahr, bevor eine von einem prijabih bestellte Waffe, die etwa 40-50 Arbeitstage erheischt, ganz vollendet ist.*²⁵

Die Herstellung war ein endloses Schichten, Hämmern, Teilen, Schichten, Hämmern, Teilen, Schichten, Hämmern, Biegen, Hämmern von glühenden, von Anfang an geschichteten Eisenstahl-Stücken. Der Wert des Werkstücks bemaß sich aber nicht primär nach dem Reichtum der Verzierung oder der Stellung des späteren Besitzers. *Malaien schätzen ihren Kris nicht allein nach der Menge des in ihn eingearbeiteten Goldes, sondern eher nach der Treue ihrer Proportionen gegenüber den genauen Maßen, die in den einschlägigen Abhandlungen festgelegt sind. Diese Eigenschaft wird „betuah“ genannt, was sprichwörtlich „vor Unfällen gefeit“ oder „unverletzbar“ heißt. Das Gegenteil heißt „chelaka“, „mit schlechtem Omen“. Sie glauben, daß die „betuah“ in manchen Fällen dem Besitzer eines solchen Kris Unverletzbarkeit verleiht, die vom Vater an den Sohn vererbt und als etwas Göttliches verehrt wird.*²⁶

Die Proportionen, ihre Bestimmung nach uralten Regeln, gemessen mit genau bestimmten Zweigen spezieller Pflanzen, sind wichtiger. Die Form, die Proportion, die Maserung entscheiden über die Macht des Kris: Der Traktat *On the blade of the Kris* legt fest: *Sollte die Spitze des Kris gespalten sein, so ist es ein Zeichen, daß es ihm nach Blut verlangt; wird dieses Verlangen nicht gestillt, so erkrankt der Besitzer.*²⁷ All das zeigt den verantwortlichen Schmied oder *empu* eher in einer priesterlichen als handwerklichen Rolle.²⁸ *Der Hersteller des Kris ist unter den Malaien eine bedeutende Person, und oftmals erhebt ihn sein dankbarer Radschah in Anerkennung seiner Kunstfertigkeit in den Stand eines „Dato“ oder Herrn [Lord].*²⁹ Die ganz genaue Technik der Herstellung ist denn auch geheim und von der Aufführung elaborierter zeremonieller Handlungen durch die Schmiedemeister begleitet: *Am Anfang erregt das „sadjen“ unsere Aufmerksamkeit, das Opfer, das vor Beginn der Arbeit gebracht wird, um die bösen Geister abzuwehren und einen guten Erfolg zu sichern.*³⁰ Bei diesem Opfer werden Reis, Eier, Fleisch, Früchte, Gewürze dargebracht, die alle genau bestimmte Teile des Kris symbolisieren bzw. mit ihnen korrespondieren und ihn detailliert mit einem guten Geist ausstatten sollen.

III. Amok und Tanz

Warum das alles? Nun, diese Waffe war eben mehr als eine Waffe und mehr als ein raffiniertes Statussymbol. Der Kris war viel eher als ein Kultobjekt ein kultisches Subjekt – und er war die klassische Waffe des Amoklaufs. Aber der Amokläufer bediente sich seiner nicht einfach als Mordinstrument. Der Amokläufer kommunizierte mit dem Kris und durch den Kris. Der Kris hatte einen Charakter, einen Willen, eine Ehre, eine eigene Macht, einen Anspruch auf Umgangsformen, eine Etiquette, wie ein verblüffter englischer Gouverneur um 1900 feststellte und wie eine aktuelle wissenschaftliche Publikation zur Geschichte der *martial arts* in Malaysia umfassend (und in Abgrenzung von verwandten Phänomenen) darlegt: *Mit einem Malaien und seinem Kris ist es wie mit einem Samurai*

und seinem Schwert, doch unterscheidet er sich von einem Samuraischwert darin, daß er mit anthropomorphen Eigenschaften ausgestattet ist. Er ist so eng mit seinem Besitzer verbunden, daß man glaubt, er nehme einige der vitalen Energiequellen des Menschen auf und könne ähnliche emotionale und psychologische Eigenschaften annehmen. Wenn ein Mann mit seinem Kris tötet, so wird die Tötung dem Kris eher als dem Mann angerechnet. Der Satz „*kris ini makan orang*“ (dieser Kris hat Menschen gefressen) bezeugt diese anthropomorphe Eigenschaft.³¹

Nach einem alten Glauben bedeuteten die Wellen oder wellenförmigen Ausbuchtungen seiner Klinge den Grad seiner Tödlichkeit im Kampf.³² Auch der Kampf selbst konnte durchaus rituelle, formbewusste Züge annehmen, wie heute noch im Schattenspiel *Wayang* simulierte Kämpfe mit dem Dolch andeuten, wie die fast seriell anmutenden Kampfszenen des *Hang Tuah* suggerieren, wie der eigenständige Kris-Tanz schließlich eindrucksvoll belegt. Gregor Krause hat zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine bis heute außerordentlich faszinierende Aufnahme von einem solchen Kris-Tänzer gemacht und die Szene auch plakativ beschrieben: *Mitten in einem Tempelhof steht eine schreckliche Todesgotttheit, übermenschlich groß, in wallendem weißen Gewande; das gewaltige Haupt ist von mächtigen schwarzen Locken umrahmt; dunkelrote unheimliche Augen treten aus unergründlich tiefen Höhlen, spitzige Tigereckzähne starren aus jedem Kiefer des weit aufgesperrten Rachens, aus dem eine mit Stacheln übersäte breite Zunge blutlechzend fast bis zum Boden hängt. Langsam wendet sich die Gotttheit nach allen Seiten, um nach Opfern für ihren unstillbaren Hunger zu suchen. Um sie tanzen eine Schar fast nackter Jünglinge mit gelöstem langlockigen Haar in unglaublicher Ekstase, die durch den Genuß berauscher Mixturen vorbereitet ist. In der rechten Hand zückt jeder einen langen schlangentartig gewundenen Kris; einer stößt ihn sich, im Angesicht der Todesgotttheit, in die Brust. Im Scheine der Fackeln grell aufleuchtendes Blut spritzt aus der Wunde, und aus der gleichstark erregten Menge stürzen einige binzu, um mit ihren Lippen den Lebenssaft des sich Opfernenden zu trinken, danach den Ermatteten zu stützen und hinwegzuführen. Ein anderer Jüngling naht dem Todesgotte, ihm folgend neue Opfer, und das seltsame Schauspiel erfüllt den Raum mit Rausch und Begeisterung. Endlich scheint genug Blut geflossen zu sein. Die düstergraue Erscheinung bewegt sich nicht mehr, ihre krallenbewährten Hände hängen schlaff bernieder, der Rachen ist geschlossen und die blindekstatische Menge sieht sie nach einigen Augenblicken verschwunden.*³³

Was Krause hier vielleicht etwas zu blutrünstig beschreibt, ist der Anteil, den die Kris-Tänzer im *Barong* genannten rituellen Schauspiel ganz traditionell übernehmen. In diesem Schauspiel, das gleichermaßen religiösen, sozialen und militärischen Charakters ist, treffen die beiden Erdkreaturen und Mächte der Finsternis, *Barong* (eigentlich *Biest*) und *Rangda* (eigentlich *Witwe*), aufeinander. *Barong* kämpft hierbei für die Gemeinschaft gegen *Rangda*, und die Kris-Tänzer springen ihm deshalb stellvertretend für diese bei. Doch ist das kein Kampf von Gut gegen Böse, kein Kampf, wie ihn der heilige Ritter Georg gegen den Drachen focht, betonen Beryl de Zoete und Walter Spies in ihrem Standardwerk zum

balinesischen Tanzdrama, so dass die Kris-Tänzer von beiden Parteien in Besitz genommen werden: „Barong“ gilt sogar, in einer mystisch-tantrischen Interpretation eines Hindupriesters, als tatsächliche Ausströmung der Rangda, durch Opfergaben überredet, gegen diese die Partei der Dörfler zu ergreifen. Wann immer sich sein Widerstreit mit Rangda zeigt, wird er von den Dörflern mit großer Anteilnahme verfolgt, mit derart starken Gefühlen, daß sich ein Trancezustand nicht nur bei den anerkannten Dorfmedien (den sog. Kristänzern) einstellt, sondern im Barong selbst, in Rangda und in unbeteiligten Zuschauern. In jedem „Barong“-Spiel ist das Gemeinschaftsleben irgendwie gefährdet.³⁴

Erst wenn der Barong in einer bestimmten Phase des Kampfes zu unterliegen scheint, preschen die Kris-Tänzer zu seiner Verteidigung mächtig vor. Für diese rituelle Attacke gibt es verschiedene Begründungen. De Zoete und Spies diskutieren die Varianten, ob die Tänzer als von Dämonen besessen zu denken sind, oder ob sie diese Dämonen selbst repräsentieren, um deren Bereitschaft anzuzeigen, ihrem Meister zu dienen. Andere Deutungen besagen, dass ihr Drang, Rangda zu töten, von einem Anfall herrührt, den Rangda ihnen angezaubert hat. Ihre Unfähigkeit, sie zu treffen und ihre Wut damit auszuleben, führt dann dazu, dass sie den Dolch gegen sich selbst richten. Schließlich heißt es noch, dass die in ihrer Versenkung gestörte Rangda sich rächt, indem sie die Angreifer mit Vergessen schlägt und ihnen die Besinnung raubt: *Der Barong, der sie für tot hält, erweckt sie wieder zum Leben. Doch die Macht der Rangda hat ihr Tötungsvermögen auf sie selbst gekehrt und nur durch den Kris können sie Erfüllung finden. Um die Handlung abzubrechen wird der Kris in einem bestimmten Augenblick des Gedränges gewaltsam entwendet, doch darf er nicht entfernt werden, solange er gegen den Körper gekehrt ist, sei es nun gegen die Brust, den Arm, die Wange oder den Mund.*³⁵

Ganz ähnlich beschreibt auch Helmut Uhlig das balinesische Tanztheater. Er zeigt noch deutlicher den Zusammenhang zwischen Kunst, Religion und Mythos, vor allem aber die totemistische Mittlerfunktion des Kris: *Balinesische Tänze aber sind ihrem Sinn nach nicht für ein Publikum bestimmt. Die Zuschauer gehören als Betroffene in den Bannkreis des Tanzes, der als Akt der Beschwörung wie alles, was auf Bali geschieht, ursprünglich eine rein magisch-mythische Bedeutung hatte und ein Ausdruck des Umgangs der Menschen mit Göttern und Dämonen war. Solche Tänze vereinen die Dorfgemeinschaft und dauern ganze Nächte. Trance ist das Zaubervort, von dem die Tänzer unbewußt beherrscht sind, wenn sie erst einmal mit ihrer Rolle, mit ihrer Maske verschmelzen. Ich habe Europäer und Amerikaner erlebt, die sich entsetzt abwandten, wenn die Barongtänzer in Trance den Kris – ihren spitzen Zeremonialdolch – gegen sich selbst richteten, weil ihre vordergründige Vorstellungswelt nicht ausreichte, den Tanz als mythisches Ereignis, als Vergegenwärtigung der Auseinandersetzung zwischen Gut und Böse zu begreifen.*³⁶

Man versteht die Bedeutung des Kris und seiner sich immer noch mythisch verzweigenden Funktionalität nicht, wenn man als fiktionserprobter Tourist einer belichtungsfreundlichen, auf einen westlichen Unterhaltungstakt zurückgestutzten Vormittagsaufführung des Barong beiwohnt.

Handlung, Rollenverständnis und Dauer des rituellen Tanzes bilden vielmehr eine intensive Einheit, einen medialen Zusammenhang aus der vor Ort lebenden Gemeinschaft, der ihr eine verdichtete Kommunikation mit den Ahnen ermöglicht.



Uhlig hat dieses kommunikative Geflecht aus Rezeption und Handlung mit seltener Eindringlichkeit geschildert, und ist dabei wie von selbst auf den mythischen Dolch *Kris* gestoßen: *Ein Dorf auf Bali, so berichtet die Tanzlegende, wird plötzlich vom Wirken böser Geister heimgesucht. Mizernte, Fehlgeburten, schreckliche Krankheiten, Wahnsinn und Besessenheit sind die Folge. Der Fürst befragt den in Trance versetzten Dorfzauberer – den Balian – nach den Gründen des Unglücks und erfährt, daß sich eine seiner Frauen, die er verstoßen hat, auf diese Weise rächte. Der Fürst schickt daraufhin einen Minister mit Gefolge zu der Verstoßenen, um sie umzustimmen. Aus der Fürstin ist eine alte Hexe geworden, die, von bösen, für den Minister und seine Diener unsichtbaren Geistern umgeben, den Bitten kein Gehör schenkt. Es kommt zu einem Kampf zwischen dem Minister und der Hexe, in dem sie zu unterliegen droht. Da verwandelt sich die Hexe in die*

Todesgöttin Rangda und hat nun die Macht, den Minister zu vernichten. Aber auch dem Minister stehen magische Kräfte zu Gebote. Er verwandelt sich in den als Tierdämon erscheinenden Barong – das Symbol des Guten –, der allerdings allein auch nicht die Kraft hat, das Böse endgültig zu vernichten. So kommen ihm die Kristänzer, Menschen, die auch das Gute wollen, zu Hilfe und stürzen sich auf Rangda. In diesem Stadium hat der Tanz, wenn er echt ist, bereits ein solches Maß an Ekstase erreicht, daß es nicht selten zu schweren Verwundungen des Rangdadarstellers gekommen ist. Mit großer Geste schlägt nun Rangda den magischen Kreis und verkündet den Menschen, daß sie niemals in der Lage sein werden, die Macht des Bösen zu zerbrechen. Ihr Fluch trifft die ganze Menschheit, die sich in Zukunft bekämpfen und vernichten soll. Da bricht ein Kampf aller gegen alle aus. Doch nun tritt noch einmal der Barong auf und wandelt den Fluch Rangdas in eine Möglichkeit der freien Entscheidung der Menschen für Gut oder Böse. Das ist für die Kristänzer der Anlaß, die Waffe gegen sich selbst zu richten und durch Selbstaufopferung dem Prinzip des Guten zum Sieg zu verhelfen. In diesem Stadium des Tanzes sind die Kristänzer bereits völlig außer sich. Sie winden sich in Trance, zum Selbstmord bereit, auf der Bühne, und es bedarf aller Mühen des Barong und der gesamten Dorfpriesterschaft, sie aus ihrer selbstaufopfernden Haltung, ihrer gefährlichen Trance zu erlösen und ihnen die tödlichen Waffen aus den verkrampften Händen zu entwinden.³⁷

Die Reaktion, die Akteure und Zuschauer bei dieser Aufführung an den Tag legen, verrät keine Übung im Betreten und Verlassen fiktionaler Gebilde. Sie ähnelt vielmehr dem Verhalten von Cervantes' Ritter *Don Quijote*, der zum Gaudium seiner Mitmenschen überraschend zum regresspflichtigen Akteur in Meister Pedros Puppenspiel *Die Befreiung der Melisandra* avanciert, indem er zwischen die feindlichen Mauren(-puppen) fährt. Das hochironische Ende einer solchen Koalition zwischen Stoff, Darsteller und Zuschauer bedeutet dort allerdings den Beginn des modernen Romans.

IV. Der Kris als Totem?

Vieles weist also darauf hin, dass der Dolch für den nackten Kampf, wenn auch nicht ungeeignet, so doch nicht primär vorgesehen war und von vornherein eine viel stärker sozial-kommunikative und rituelle Funktion hatte. Der Kris wird vor anderen in einer speziellen Dolchscheide verborgen, die situativ gewechselt werden kann. *So besitzen die Krise häufig eine Alltags- und eine Festtagstracht. Jeder Keris ist ein einmaliges und unverwechselbares Exemplar, das in keine andere Scheide passt.*³⁸ Aber nicht nur äußere Merkmale gab es zu beachten, vor allem die Seele des Kris musste erkannt und berücksichtigt werden: *Verschiedene Krisen gelten den Javanern als völlig unterschiedliche Lebewesen. Ein Keris besitzt seine bestimmte Natur, gut oder schlecht, vor allem in Bezug auf den Besitzer oder den möglichen Benutzer.*³⁹

Der Kris muss, wenn er einmal gezogen wurde, geführt und eingesetzt werden oder aber aufwendig besänftigt werden, da er sonst belei-

digt worden wäre. Der Kris ist außerdem der *Sitz eines Ahnenschutzgeistes und ist abwehrend schützendes Amulett. Er ist damit auch im Stammesgesetz, dem ‚Adat‘, anerkannter Vertreter seines Besitzers, der ihn an seiner Stelle zu einer Bewerkundung schicken kann. Als königliche Regalia ist der Keris die Dokumentation der legalen Macht und Identifikation des Herrschers gegenüber dem Volk und als Pusaka (Erbstück) ist er magisches Behältnis aller Kräfte vergangener Generationen und damit Reliquiar für die Familie, für das ganze Land und sein Volk. Als solcher verleiht er dem Weibwasser – durch Eintauchen – seine heilige Kraft. Er wird rituell verehrt, und an einem bestimmten Feiertag (mit 210-tägiger periodischer Wiederkehr) wird ihm geopfert, wobei ‚opfern‘ als ‚offerieren‘ verstanden werden sollte. Er erhält Speis und Trank, Räucherwerk und Blumen dazu und wird gewaschen. Der Schutzgeist hat seinen Sitz in der Klinge und wird durch das Muster des Pamors symbolisiert.*⁴⁰

Der niederländische Forscher W. H. Rassers hat schon in den dreißiger Jahren darauf hingewiesen, dass der Kris wie ein Clan-Emblem oder ein Fetisch in *totemistischen Gemeinschaften* funktioniert. Die Waffe wird deshalb sorgfältig verborgen vor den Augen der Uneingeweihten und ist der zentrale Kultgegenstand bei der Initiation der herangewachsenen männlichen Clan-Mitglieder. Dies alles trifft in der Tat genauestens auf den Kris zu und spiegelt sich noch von Ferne und gebrochen in der Geschichte von *Hang Tuah*, wie wir noch sehen werden.

Die der hinduistischen Religion entsprechende Funktion als ständiges Kommunikationsmedium mit den Ahnen und schließlich mit dem mythischen Clan-Gründer – und damit die Bedeutung des ganzen Dolches – wird historisch noch zentraler in dem Augenblick, als die meisten hinduistischen Gemeinschaften und Gebilde Südostasiens islamisiert werden, ohne dass die lokalen hinduistischen Traditionen davon nachhaltig berührt werden.

Zwei Effekte zeitigt die Islamisierung langfristig für den Kris: Erstens verteilt sich die fliehende königsnahe hinduistische Kaste der Schmiede über den ganzen Archipel und verbreitet so den Kris maximal, und zweitens bleibt dieser sich verbreitende Kris ein rituell-kommunikatives Relikt jener als *groß* wahrgenommenen hinduistischen Vergangenheit: *Vielleicht gewann der Keris von jener Zeit an an Heiligkeit; und dadurch, daß er von den Hindugöttern gesegnet war, wurde er zum Werkzeug, mit dem Vergeltung an den Anhängern des Propheten geübt werden sollte. In Teilen Indonesiens, wo der alte Glaube ausgelöscht worden war, behielten die Krise lange den Ruf, ihren Besitzern Unverletzbarkeit zu verleihen; dies wird bis auf den heutigen Tag geglaubt. Die Macht, die man einst den Hindugottheiten beigemessen hatte, ging nun auf den Kris über, ihrem Dienst gewidmet. Wo auch immer die Hindugötter ins Reich der Mythologie verwiesen worden waren, blieb der Kris als eine Art Fetisch und letzte Verbindung mit dem umgestürzten Kultus.*⁴¹

Der Kris ist aus dieser Perspektive der zentrale Fetisch einer totemistischen Kultur und Gemeinschaft. Seine Allgegenwart und seine niemals abgeschwächte, aber völlig regelhafte Verbindung mit dem gewalttätigen

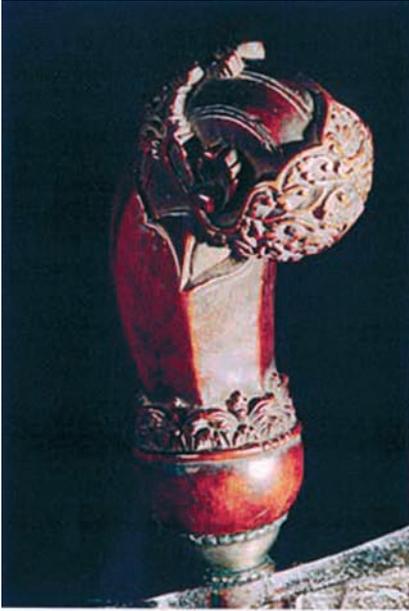
Amok lässt sich hieraus vielleicht erklären. Man muss nur die ausgefeilte Motivik, Formgebung und Mythologie des Kris historisch schrittweise zurückdrehen, um diese Perspektive zu festigen. Zwei Beispiele: Die fünf *pamor*-Maserungsmotive gehen zurück auf die hinduistische Geschichte der *Fünf Brüder* aus dem *Mahabharata*, wo sie wiederum schon Verkörperungen des Großkönigs *Pandu* sind.⁴² Das *Mahabharata* aber war die Vorlage für das alt-javanische Selbstbegründungs- und Helden-Epos *Brata Juda*.⁴³ Erzählt wird hier die Geschichte einer komplizierten Herrschernachfolge.

Der Kris und die Gestaltung seiner Klinge verkörpern und regeln gleichzeitig das Problem der Sippenherrschaft und der Sippenkontinuität. Die totemistische Natur dieser Regelung wird deutlich, wenn man berücksichtigt, dass die zwei Formen der Klinge – gerade und gewellte Form – beide auf die mythische Schlange *naga*, also das zentrale hinduistische Totemtier, zurückgehen: *Die Grundform aller Krise ist die ‚naga‘, die die Javaner vor vielen Jahrhunderten von den Hindu übernommen haben und die auch wohl ‚sarpa‘, ‚burdjongga‘, ‚ula‘ und ‚sawer‘ genannt wird. So stellt die gerade Krisform die ‚sarpa tapa‘, die ruhende ‚naga‘, in Bußübungen oder mystische Gedanken vertieft, die schlangenförmig gebogene Form dagegen die ‚sarpa lumaku‘, die in Bewegung und Handlung begriffene ‚naga‘ dar. Der ‚keris‘ ist jedoch trotz seiner, der indischen Schlange entlehnten Form keine Waffe indischen Ursprungs. An den Skulpturen der Hindu-Ruinen in Mittel-Java kommen viele und vielerlei Waffen und Geräte vor, die auch jetzt noch von den Javanern benutzt werden, aber der ‚keris‘ fehlt. Diese Waffe muss also javanischen oder javanisch-polyneesischen Ursprungs sein und sie dankt ihre Form vielleicht nur dem, was die Überlieferung der Hindu und deren Bautrümmer den Javaner von der indischen ‚naga‘ gelehrt haben.*⁴⁴

Bedenkt man jetzt noch, dass auch die Griffformen ursprünglich (vor dem Darstellungsverbot des Koran) allesamt auf einen kleinen Fundus von Tiermenschformen zurückgeführt werden können, ist die ursprünglich totemistische Organisation der Gemeinschaft und vor allem ihre abstrakte Verkörperung im Kris möglich: *Insofern beziehen wir den ganzen Komplex auf jenes Kernritual der archaischen Kultur, das wir als mimische Verkörperung von Tierwesenheiten kennen lernten*, schreibt Arnold Gehlen 1956 – noch vor der großen Abrechnung von Claude Lévi-Strauss mit dem Totemismus: *Eine solche Gruppe, deren Mitglieder ein- und ausbeiraten, die also ihre Zusammengehörigkeit vom gemeinsamen Wohnort her nicht dauernd vor Augen haben, die aber lebenslang und in der Kontinuität der Folge – also unilineal – ihre gemeinsame Abstammung festhalten wollen, und die sich endlich scharf von anderen, aber ‚ähnlichen‘ Gruppen unterscheiden müssen, hat eine objektive Strukturähnlichkeit mit den Exemplaren einer Tierart.*⁴⁵

Somit ist die Beobachtung eines englischen Verwaltungsbeamten – *neben seinem Koran ist der ‚Kris‘ des Malaien heiligster Besitz*⁴⁶ – anders zu akzentuieren. Der Koran und die Islamisierung konnten häufig wenig an der zentralen, dominanten Stellung des Kris ändern. Klar ist aber nun, wa-

rum der Schmied eine priesterähnliche Funktion ausübt, warum seine Schmiede zu einem Tempel wird, warum Kris, Tempelkult und die tempelartige Bühne des Schattenspiels *Wayang*, genannt *kayon*, das unter anderem die stilisierten Dolchkämpfe des Amok zeigt, ein untrennbarer Komplex sind.



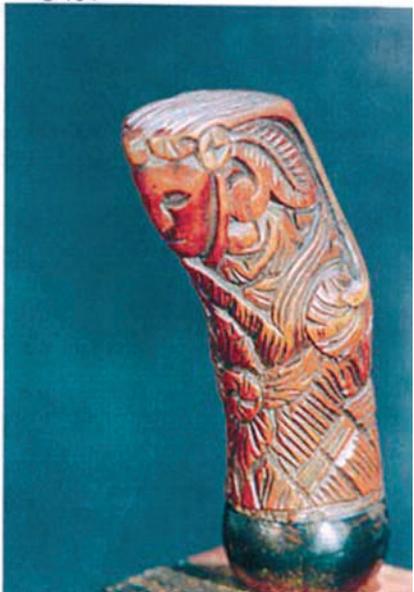
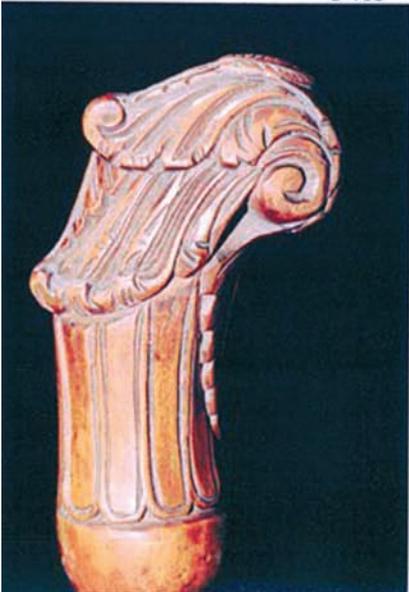
G 161



G 163

G 164

G 162



Denn das Schattenspiel „Kayon“ stellt, in verringertem Maßstab, die Fassade eines kultischen Hauses dar, das nur Männern zugänglich ist. Alle jene Eigenschaften, die für das Schattenspiel von beherrschendem Interesse sind – die Schlange, der Garuda, die Raksasa, der Kala-Kopf, das „Kayon“ selbst – sind zur gleichen Zeit die stets niederkehrenden Motive, vermittels derer der Hersteller des Kris, nunmehr unbewußt, versucht, das Wesen dieses Gegenstandes auszudrücken. Die Wahrscheinlichkeit einer inneren Beziehung zwischen Kris und Wayang, auf welche die javanische Überlieferung solchen Wert legt, wird damit sehr bekräftigt. Diese Beziehung nimmt gar den Charakter der geistigen Identität an, und in diesem Zusammenhang kam ich zur Annahme, daß die religiöse Hochachtung, die der Javaner seinem Kris nach wie vor erweist, darauf beruhen mag, daß diese Waffe, ebenso wie das Kayon, ein Sinnbild der umfassenden Gemeinschaft darstellt, welcher er angehört.⁴⁷

Der Kris ist Einheit und Vielfalt zugleich: Er bleibt das abstrakte totemistische Symbol der Clans, passt sich aber in seiner künstlerischen Vielfalt der laufenden Ausdifferenzierung und Politisierung (Islamisierung) der Clan-Gesellschaft an. Der rituelle Amoklauf, den der Kris unter Umständen verlangt, erinnert in seiner Mischung aus Programmierung und situativer Spannung an die gleichbleibende Funktion der symbolischen Waffe und ihren Ursprung: das unveränderliche patrilineare Gewaltmonopol am Anfang der je besonderen clanistischen Ahnenkette. Der Kris, seine Idee, seine Gestalt und seine rituelle Handhabung in Kampf, Tanz und Religion, spiegelt die Struktur der Gemeinschaft und ihre ritualisierte Ökonomie der Gewalt, er ist ein *emblem of the complete society*.⁴⁸

V. Stationen und mythische Wanderung des Kris

Schauen wir abschließend in *Hang Tuahs* Geschichte, um die mediale Funktion des Kris im Zusammenhang mit dem Amok an unserem poetischen Grundtext zu überprüfen. Der die Handlung eröffnenden Amok-Szene des Romans folgt die offizielle Einführung des Helden in die höhere Männergesellschaft Bentans.

Der in das Prinzen- oder Pagen-Korps aufgenommene *Hang Tuah* erhält seinen ersten Kris aus der Hand des Fürsten und gilt nun als Erwachsener: *Der Fürst befahl einem alten Waffenschmied, Krise anzufertigen, und einen Langkris für Hang Tuah. Der Waffenschmied schmolz zwanzig verschiedene Eisensorten zusammen und schmiedete aus einer Stahlstange den Langkris. Als die vierzig Krise fertig waren, brachte er sie zum Fürsten, und dieser verlieh sie seinen Pagen, die bei den Privataudienzen zugegen waren. Alle vierzig trugen den fürstlichen Kris, und den einen Langkris gab der Fürst an Hang Tuah. Schnell ergriff dieser den Kris, legte ihn auf sein Haupt, beugte sich dann vor dem Fürsten zu Boden und buldigte ihm.*⁴⁹

Hang Tuah ist jetzt offiziell Mitglied der privilegierten Leibgarde des Fürsten, die sich vornehmlich in der von Amokläufen in höchstem Maße bedrohten Audienzhalle des Fürsten aufhält.⁵⁰ Neben dem Basar ist es

die Audienzhalle, die als Bühne des Amoklaufs fungiert. Die aufwendige zeremonielle Fertigung der Krise durch den Waffen-Schmiedemeister wird hier nur angedeutet, deutlich im Vordergrund steht die Befehlsgewalt des islamisierten Herrschers. Auch die offizielle Einführung des Helden durch die Krisverleihung ist kein zufälliger Aufhänger oder Auftakt der Geschichte. Neben der mehrfachen Probe durch den simulierten Amoklauf wird die gesamte Handlungsstruktur der Geschichte von der *Zirkulation der Krise* getragen. In allen Einzelgeschichten geht es um die Frage, ob die Krise bei ihren rechtmäßigen Besitzern verweilen.

Gestört wird dieses Gleichgewicht durch zwei klassische Bewegungsprinzipien: die (mutwillige oder versehentliche) Vertauschung und den Diebstahl.⁵¹ Dies sind gleichzeitig die handlungsbestimmenden Prinzipien. Der Erfolg und Ausgang eines Amoklaufs hängen aber ganz entscheidend von der Qualität des Kris ab, und der Amokläufer ist nur schwer vom Charakter und der Macht seines Kris zu unterscheiden: *Der Fürst ging in die Audienzhalle, nahm seinen Platz ein und begrüßte den Batara, worauf die ganze Versammlung ihre Plätze wieder einnahm. Das Mahl wurde aufgetragen und der Batara speiste zusammen mit dem Fürsten von Malaka. Dann wurden Getränke gebracht und in Bechern mit Edelsteinen und Perlen geschmückt, unter den Fürsten, Edelleuten und Beamten herumgereicht; alle aßen und tranken lustig.*

Auf einmal erhob sich ein Lärm vor der Tür der Audienzhalle und es hieß, daß ein Mann Amok ließe und dabei rief: ‚Ich bin Taming Sari, der Erste der Krieger.‘ Viele Menschen waren schon von ihm getötet und wohin er kam, konnte niemand ihm widerstehen. Taming Sari kam auf die Audienzhalle zugerannt, stürmte hinein, und was ihm in den Weg kam, stieß er nieder. Die Vasallenfürsten flüchteten und die Hauptleute gerieten in Aufregung und erhoben sich von ihren Sitzen. Als Taming Sari in die Audienzhalle eindrang, stürzte er sich auf alle, die aufgestanden waren; einige wurden getötet, andere verwundet. Die Fürsten und Adipatis gerieten ebenfalls in Aufregung und zogen ihre Dolche und Schwerter; andere ergriffen Lanzen, um oben in der Audienzhalle Widerstand zu leisten, und wieder andere stellten sich mit Schilden vor den Batara und den Fürsten von Malaka. Patih Gajah Mada hatte sich rasch erhoben, als er die Verwirrung sah, während Tun Tuah, Tun Jëbat, Hang Kasturi, Hang Lëkir und Hang Lëkiu rasch ihre Nebenkrise zogen und zu Füßen ihres Fürsten Platz nahmen. Sie fragten: ‚Wo ist denn der Amokläufer?‘ Patih Gajah Mada erwiderte: ‚Dort ist der Amokläufer, der so schnell dort umherrast; wie eine Feuerflamme kommt er heran!‘

Taming Sari lief in der Audienzhalle herum und stach nach den Fürsten und Edelleuten in der Halle, von denen viele verwundet wurden und flüchteten. Als der Batara von Mënjabahit sah, dass von seinen Lebensfürsten viele getötet und verwundet waren, während der Rest sich hierhin und dorthin geflüchtet hatte, teils unter die Audienzhalle, teils nach draußen und zum Teil auf die Palastmauer geflohen war, während viele sich neben den Toten niedergeworfen hatten, erhob er sich rasch, ergriff die Hand des Fürsten von Malaka und führte ihn in den Palast, dessen sieben Türen geschlossen wurden. Die Audienzhalle war wie verlassen; kein Mensch befand sich mehr an seinem Platz, da alle sich in Sicherheit gebracht hatten.

Als Tun Tuah das Benehmen des Fürsten von Mönjapabit sah, stieg der Zorn in ihm auf. Alle Vasallenfürsten, Edellente und Beamte lagen auf dem Boden, bewußtlos vor Angst. Herausfordernd rief Tun Tuah aus: ‚Bah, wo ist denn Patih Gajah Mada? Er soll doch so mutig sein, und wenn ein einzelner Mensch Amok läuft, flüchtet er!‘ Damit zog er seinen Langkris und sprang in die Mitte der Halle. Als Taming Sari einen Malayen mitten in der Halle stehen sah, schwang er seinen Kris, stürzte auf ihn zu, und als er ihm gegenüberstand, stieß er nach ihm, während er fragte: ‚Wer bist du, daß du dich mir in den Weg zu stellen wagst?‘ Tun Tuah wich durch Seitensprünge seinen Stößen aus und erwiderte: ‚Ich bin der Hauptmann des Fürsten von Malaka; ich heiße Laksamana und bin ein Hauptmann des malayischen Reiches. Wer bist du, daß du nicht ungenannt stirbst?‘ Jener antwortete: ‚Ich bin der erste Krieger im Reiche von Mönjapabit.‘ Tun Tuah machte einen Sprung und schlug nach ihm mit dem Langkris, traf ihn auch an die Schulter, daß er vorn überfiel, ohne jedoch verwundet zu werden. Taming Sari erhob sich wieder, tanzte um Tun Tuah herum und stieß wiederholt nach dessen Brust, aber Tun Tuah sprang nach rechts und links und wich den Stößen aus. Die Leute aber, die dem zusahen, hatten ihre Freude daran, wie Tun Tuah mit Taming Sari kämpfte.

Tun Tuah dachte aber bei sich: ‚Was für ein Mittel wendet nur Taming Sari an, daß mein Hieb nicht durchdrang? Ich denke, es wird wohl an seinem Kris liegen, daß ihm im Kampfe niemand widerstehen kann; wenn dem so ist, was soll ich machen? Das beste wird sein, ich nehme ihm den Kris mit List ab.‘ Er sprach darauf zu Taming Sari: ‚He, Taming Sari, was willst du nun eigentlich? Der Batara von Mönjapabit ist ein mächtiger Fürst; er wird schon Mittel und Wege finden, dich auf irgendeine Weise umbringen zu lassen. Wenn du am Leben bleiben willst, so laß uns zusammen überlegen, wie wir gegen den Batara von Mönjapabit Amok laufen und Patih Gajah Mada töten; alle andern hohen Beamten töten wir ebenfalls. Mit allen Soldaten und Strolchen vertragen wir uns dann und du wirst Fürst des Landes, und ich Patih Gajah Mada; wer will uns beiden da noch etwas anhaben können? Aber ich sehe, dein Kris ist nicht kräftig; nimm hier meinen Nebenkris, dann können wir im Palast das Batara von Mönjapabit Amok laufen.‘ Als Taming Sari diese Worte Tun Tuahs hörte, glaubte er, sie wären ernst gemeint, und erwiderte: ‚Wenn das dein Ernst ist, so laß mich erst deinen Nebenkris sehen, damit ich dir glauben kann.‘ Tun Tuah zog schnell seinen Nebenkris mit der Scheide heraus und reichte ihn Taming Sari, der ihn schnell ergriff und aus der Scheide zog. Der Kris war stark und scharf, und Tun Tuah sagte: ‚Mit diesem Kris hab ich erst kürzlich einen Krieger niedergestochen in Gegenwart des Batara und des Patih Gajah Mada.‘ Taming Sari erwiderte: ‚Es ist wirklich so, wie ihr sagt, Laksamana; wenn ihr meinen Kris haben wollt, so will ich ihn euch geben; einem andern als dem Laksamana würde ich ihn nicht geben.‘ Er steckte seinen eigenen Kris in die Scheide und gab ihn Tun Tuah; dieser nahm ihn zog ihn aus der Scheide und rief herausfordernd: ‚Bah, diesmal töte ich dich!‘

Als Taming Sari sah, wie Tun Tuah zurücksprang und den Kris aus der Scheide zog, schrak er zusammen, zog aber ebenfalls seinen Kris und stieß immer wieder von neuem nach Brust Tun Tuahs, aber dieser wich durch Seitensprünge den Stößen aus. Die Leute, die geflüchtet waren, sahen von Weitem dem Kampf zu. Taming Sari ermüdete und wischte sich den Schweiß ab, stieß aber darauf wieder voll Wut nach Tun

Tuab. Dieser drückte sich an die Wandverkleidung der Audienzhalle und schnellte dann hoch; rasch stieß Taming Sari zu, aber Tun Tuab bog seinen Körper zur Seite und der Kris Taming Sari blieb in der Wand sitzen. Rasch sprang Tun Tuab vor, tanzte um Taming Sari herum und schwenkte seinen Kris. Taming Sari trat gegen die Planken der Wand, diese brachen zusammen und er zog schließlich seinen Kris aus dem Holz; jagte hinter Tun Tuab her und stieß immer von neuem nach ihm. Tun Tuab machte aber Seitensprünge, den Stößen Taming Sari auszuweichen, und seine Füße schienen den Boden kaum zu berühren. Taming Sari ermüdete endlich wie ein erschöpfter Hund, und mit einem Sprunge stieß ihm Tun Tuab den Kris durch die Brust, während er ausrief: ‚Bah, den Krieger Taming Sari habe ich totgeschlagen!‘ Der Kris war ihm durch die Brust gedrungen, daß er am Rücken wieder zum Vorschein kam und Taming Sari stürzte mit dem Gesicht nach unten zusammen und starb.

Der Batara und der Fürst von Malaka waren inzwischen in die Audienzhalle zurückgekehrt und Tun Tuab sprang zu ihnen hinauf, verneigte sich vor dem Batara und warf sich dem Fürsten von Malaka zu Füßen, der ihn aufs Haupt küßte. Von den Vasallenfürsten, Edelleuten, Beamten und Hauptleuten lagen viele tot oder verwundet in oder unter der Audienzhalle, und viele Leichen wurden fortgetragen. Die Leiche Taming Saris wurde weggeschleift und mitten im Basar aufgehängt. Den Kris Taming Saris brachte Tun Tuab dem Batara. Dieser betrachtete ihn und sagte: ‚Diesen Kris schenken wir Tun Tuab und wir bitten den Fürsten von Malaka, ihm einen Titel geben zu dürfen.⁵²

Kurze Zeit jedoch nachdem der Herrscher von Majapahit dem ersten Kämpfer seines Gegners, dem Herrscher von Malakka, Bentan und Singapur, einen Ehrentitel verliehen hat, versucht er ihn umzubringen. Das Problem ist wiederum der magische Kris: Der Batara meinte darauf zu Patih Gajah Mada: ‚Nun, was sollen wir tun, um dem Laksamana beizukommen?‘ Der Patih erwiderte: ‚Mein Rat ist, daß wir den Kris, den er von Taming Sari bekommen hat, stehlen lassen. Ich habe mir von alten Kriegern sagen lassen, daß der Laksamana durch keine Waffe getötet werden kann, wenn er den Kris Taming Sari bei sich hat, denn jener Kris bewirkt, daß ihm niemand entgegenzutreten wagt, und deshalb hat auch dem Taming Sari, als er Amok lief, niemand entgegentreten können.⁵³

Der ganze Mordversuch endet in einem peinlichen Ränkespiel aus Diebstahl und Gegendiebstahl. Diese Szenerie wiederholt sich ebenso wie die Amok-Mutprobe an zentraler Stelle⁵⁴ und endet erneut mit dem heimlichen gegenseitigen Diebstahl der Krise zwischen den versammelten Delegationen und der ebenso peinlichen offiziellen Rückgabe. Das hierzu notwendige Ziehen der Krise aus ihrer Umhüllung ist dabei ein hochproblematischer Vorgang, denn es ist Sitte und Brauch bei malayischen Hauptleuten, daß sie mit dem Kris in der Versammlung keinen Scherz treiben. Wenn sie nämlich den Kris einmal gezogen haben, so setzt es Tod oder Wunden.⁵⁵ Als es schließlich doch gelingt, den Kris des Hang Tuah zu stehlen, gibt es nur eine Antwort auf dieses Vergehen: Hang Jebat und Hang Kasturi entgegneten: ‚Wir beiden sind mit den anderen Malayen übereingekommen, daß wir, falls Ihr Euren Kris nicht gefunden hättet, morgen alle zusammen im Palast des Batara Amok laufen wollten, denn wenn wir schon einen schlechten Ruf bekommen, so

soll das auch kein geringer sein.‘ *Tun Tuah* erwiderte: ‚Ihr habt recht, Brüder, aber für mich war die Sache eine Kleinigkeit.⁵⁶

Die malaiische Geschichte von den Edelleuten und ihren magischen Dolchen soll traurig und poetisch enden – wie gute Literatur eben. Aber gleichzeitig soll das Ende in unserem wissenschaftlichen Blickwinkel die unauflösbare Verbundenheit der Sippe – der patrilinearen Gemeinschaft von Krieger, Waffe und König – belegen:

*Als der Herrscher von Bentan, Singapur und Malakka einmal zu einem Fest nach Singapur übersetzen wollte, fiel ihm seine Krone ins Meer. Bei dem vergeblichen Versuch, die Krone aus der mit gefährlichen Krokodilen bevölkerten See zu bergen, verliert Hang Tuah seinen Kris. Der Fürst tröstet ihn und schenkt ihm den Kris von Bukit Seguntang, mit goldener Scheide, mit Edelsteinen und Perlen besetzt und mit Ringen von getriebenem Gold; der Fürst sprach dazu: ‚Nun trauert und sorgt euch nicht mehr, Laksamana, dieser Kris ist auch sehr gut.‘ *Tun Tuah* erwiderte: ‚Majestät, ich danke euch für Euer Geschenk‘, nahm den Kris entgegen, hielt ihn über sein Haupt und legte ihn an.⁵⁷*

Aber die Großzügigkeit des Fürsten vermochte die seltsame Macht der *Kris* genannten Waffe nicht zu übertreffen, und wir wissen nun warum: Die in der Waffe verkörperte und von Hang Tuah transportierte Macht der Waffe ist stärker als die verliehene Macht des islamischen Herrschers. Hang Tuahs Leben ging mit dem Verlust seines alten *Kris* langsam zu Ende. Der ihm von dem Herrscher verliehene Dolch hatte vielleicht eine vergleichbare symbolische Stellung, aber keine vergleichbare faktische Macht. Das ist die für uns ansonsten nahezu unverständliche Pointe der Geschichte: *Seitdem aber Hang Tuah seinen Kris verloren hatte, war sein Körper nicht mehr wie früher; er hatte fortwährend Fieber und war oft dem Tode nahe. Seitdem aber der Fürst seine Krone verloren hatte, fühlte er sich schwindlig, hatte Fieber und Kopfschmerzen, so daß er ebenfalls oft dem Tode nahe war. So ging es dem Fürsten und dem Laksamana, wie der Verfasser dieser Geschichte erzählt.⁵⁸*

Nachzureichen bleibt diesem so traurigen Ende der Geschichte von der Macht des *Kris* nur noch die Information, dass – der Adat bzw. ihrer kolonialen Überformung oder Ergänzung gemäß – der gefasste Amokläufer auch vom Leben zum Tode mit dem *Kris* befördert wurde. Diese Regelung galt noch während des Ersten Weltkriegs, so dass es, wie es zumindest den Anschein hat, zu einem anschaulichen Bericht der letzten Aufgabe jenes Zeremonialdolches kommen konnte.

Der Photograph Gregor Krause spricht dabei wie ein Augenzeuge: *Als todeswürdiges Verbrechen gelten Brandstiftung, Vergiftung oder Behexung seiner Mitmenschen, Amokläufen, Verleumdung des Fürsten und die Entführung einer seiner Frauen. Der Vollzug der Todesstrafe geschieht mit dem Kris (die Europäer haben mit dem ersten Gefängnis auch den ersten Galgen auf Bali gebaut). Der Hergang ist dabei ungefähr folgender: Man führt den Verurteilten, bekleidet mit Kopftuch und Oberkleid aus weißem Kattun, geschmückt mit einigen Blumen hinter den Ohren, nach dem Begräbnis- und Verbrennungsplatz. In dessen unmittelbarer Nähe liegt der Totentempel oder Pura dalem. Vor diesem ersucht der Verurteilte, einen Augenblick*

stillzuhalten; er hockt mit gekreuzten Beinen demütig nieder, das Gesicht nach dem Tempel gerichtet, und spricht ein Gebet. Zwei Männer leiten ihn darauf mit seitwärts ausgestreckten Armen mitten auf den Begräbnisplatz; wo einer der Kantja's oder Anwälte des Rates der Kerta's vor ihn tritt und von einem Lontarpalmblatt das Urteil vorliest. Der Kantja faltet darauf das Blatt doppelt zusammen und steckt es dem Verurteilten hinten in den Gürtel. Sofort stellt sich auf etwa drei Schritte Abstand vor ihm der Henker hin, irgendein vom Fürsten dazu ausersehener Balier, den Kris hinten im Gürtel bis über die Schultern ragend, und hält folgende Ansprache: Wenn ich dich jetzt töte, so geschieht dies nicht, weil ich dir grolle oder dich hasse, sondern um im Auftrage der befugten Macht das Urteil auszuführen, das dir soeben vorgelesen ist. Ich will dies jedoch nicht tun, bevor ich dich um die Erlaubnis dazu gefragt habe. Gib sie mir, denn ich tue eine gerechte Tat. ‚Rarisang!‘ (tue deine Pflicht) heißt die bündige mit kräftiger Stimme gegebene Antwort. Der Henker tritt noch einige Schritte zurück, bringt langsam die Hand über seine Schulter, entblößt den Kris, tritt mit tanzartigen Bewegungen [sic!] auf den Verurteilten zu und stößt ihm den Stahl von oberhalb des linken Schlüsselbeines tief in die Brust. Ohne Laut sinkt der Getroffene zur Erde, schnell verblutend.⁵⁹

Doch dieser Bericht könnte älter sein, und wieder zeigt sich das komplexe mediale Gefüge, dem wir Informationen über das (uns) Fremde entnehmen müssen. Es ist ein Text des ausgehenden 19. Jahrhunderts, der diese Informationen nicht nur bereit hält, sondern auf eine Weise präsentiert, die der des Photographen Krause bedenklich nahe kommt. Gilmore Ellis' Text *The Amok of the Malays* von 1893 dürfte die Vorlage für unser ausführliches Zitat geliefert haben. Hier dient die Schilderung allerdings der Abschreckung und lobt indirekt die *zivilisiertere* Rechtsprechung der Briten (gegenüber derjenigen der Holländer) in den Kolonien: *Manche Radschahs ließen alle Amokläufer zum Tode verurteilen, schreibt Ellis, und sie wurden daraufhin sofort nach malaiischem Brauch hingerichtet, welcher wie folgt ist: - Das Opfer wird auf die Knie gezwungen, der Henker tritt von hinten heran, legt ein Stück Baumwolltuch in die rechte fossa supraclavicularis um den Austritt zu vielen Blutes zu verbinden, und stößt einen Kris durch das Tuch, quer durch den Brustkorb, ins Herz.⁶⁰*

Anmerkungen

- 1 Johann Jacob Saar, *Reise nach Java, Banda, Ceylon und Persien 1644-1660*, neu herausgegeben nach der zu Nürnberg im Verlag von Johann Daniel Tauber (1672) gedruckten verbesserten Ausgabe des im Jahre 1662 zum ersten Mal erschienenen Textes, Haag (1930), [= Sechster Band der Reisebeschreibungen von deutschen Beamten und Kriegsleuten im Dienst der Niederländischen West- und Ost-Indischen Kompagnien 1602-1797, hg. v. S. P. L'Honoré Naber], S. 46.
- 2 Johann Verken, *Molukken-Reise 1607-1612*, neu herausgegeben nach der zu Frankfurt am Main im Verlag Joh. Th. De Bry im Jahre 1612 erschienenen Original-Ausgabe, Haag (1930), S. 58f.

- 3 Gregor Krause, Bali. Volk. Land. Tänze. Feste. Tempel, 3. Aufl., München (1926), S. 5. Zu den *Lontarpalmblattbüchlein* vgl. Ann Kumar/John McGlynn, *Illuminations – The Writing Traditions of Indonesia*, Boston (1996).
- 4 Fernao Mendez Pinto, *Merkwürdige Reisen im fernsten Asien (1537-1558)*, hg. v. Rudolf Krobth, Stuttgart/Wien (2001), S. 296f.
- 5 Martin Borrmann, *Sunda. Eine Reise durch Sumatra*, Frankfurt/M. (1925), S. 285.
- 6 K.H. Heiland, *Einleitung*, in: Louis Couperus, *Unter Javas Tropensonne*, Berlin (o.J.), S. 5-26, hier: S. 17. Das Argument taucht auch in dem eingeleiteten Text auf. Vgl. Couperus, *Sonne*, o.J., S. 44.
- 7 Über viele verschiedene einheimische Namen für diesen Dolch informiert der Artikel *Krissen* in: *Encyclopaedie van Nederlandsch-Indie*. Tweede Druk, onder Redactie van D. G. Stibbe, 4. Bd, 'S-Gravenhage/Leiden (1921), S. 677-680, hier: S. 680.
- 8 Vgl. A. H. Hill, *Keris and other Malay Weapons*, in: *Journal of the Malayan Branch of the Royal Asiatic Society*, Bd. 29, Teil 4, Nr. 176 (1956), S. 7-68, hier: S. 9.
- 9 Vgl. die ausführlichste Arbeit zur Geschichte des Kris und seiner Herstellung: J. Groneman, *Der Kris der Javaner*, in: *Internationales Archiv für Ethnographie*, Bd.19 (1912), S. 91-109; S. 123-161 u. S. 179-211, hier: S. 91.
- 10 Groneman, *Kris*, 1912, S. 91.
- 11 Heinrich Schirmbeck, *Der Kris* (1942), Wiesbaden (2005), S. 73.
- 12 Schirmbeck, *Kris*, 2005, S. 73-75. Schirmbeck bezieht sich in dieser erst 2005 veröffentlichten Novelle unter anderem auf das Leben Max Dauthendeys, der 1918 in kriegsbedingter Internierungshaft auf Java starb. [Vgl. Kap. 10, VI.].
- 13 Groneman, *Kris*, 1912, S. 91.
- 14 Groneman, *Kris*, 1912, S. 91.
- 15 Groneman, *Kris*, 1912, S. 91.
- 16 Vgl. Hill, *Keris*, 1956, S. 18f.
- 17 Vgl. das Kapitel *War and Weapons* in: Walter William Skeat, *Malay Magic. Being an Introduction to the Folklore and Popular Religion of the Malay Peninsula* (1900), Oxford/New York 1984, S. 522-532, hier: S. 526: *F.A.S.L. I. [On the pamur, or Damasking of Krises] – If the kris (called Tuah) have the pamur kutilang, or the bird's eye damask, at its point and stem, it becomes entitled to the appellation Manikam di Ujong Gala (the ruby at the end of the pole). The possessor of such a kris is most lucky.*
- 18 Dazu ausführlich Groneman, *Kris*, 1912, S. 145-161.
- 19 Skeat, *Magic*, 1900/1984, S. 528. Skeat zitiert dieses Manuskript aus Newbolds *Klassiker Political and Statistical Account of the British Settlements in the Straits of Malacca* von 1839. Dieselbe Stelle findet sich schon zitiert bei Roundseville Wildman, *The Kris. And how the Malay use it*, in: ders., *Tales of the Malayan Coast. From Penang to the Philippines* (1899), o.O. (1969), S. 78.
- 20 Hill, *Keris*, 1956, S. 8.
- 21 Groneman, *Kris*, 1912, S. 93.
- 22 W. H. Rassers, *On the Javanese Kris* (1940), in: ders., Panji. *The Culture Hero. A structural Study of Religion in Java*, The Hague (1982), S. 219-297, hier: S. 224.
- 23 Groneman, *Kris*, 1912, S. 189f. Übertragen und herausgegeben wurde der Text von Dr. J. Brandes im XLIX. Teil der *Verhandelingen van het Bataviaasch Genootschap* von 1896. Hier S. 48.

- 24 G. W. W. C. Baron Van Hoevell, Der Kris von Süd-Celebes, in: Internationales Archiv für Ethnographie 18 (1908), S. 64-67, hier: S. 65.
- 25 Groneman, Kris, 1912, S. 102.
- 26 Skeat, Magic, 1900/1984, S. 529.
- 27 Skeat, Magic, 1900/1984, S. 529.
- 28 Rassers, Hero, 1931/1982, S. 224.
- 29 Wildman, Tales, 1899/1969, S. 77f.
- 30 Groneman, Kris, 1912, S. 95.
- 31 Razha Rashid, Martial Arts and the Malay Superman, in: Wazir Jahan Karim (Hg.), Emotions of Culture. A Malay Perspective, Singapore/Oxford/New York (1990), S. 64-95, hier: S. 80f.
- 32 Hill, Keris, 1956, S. 12.
- 33 Krause, Bali, 1926, S. 38f.
- 34 Beryl de Zoete/Walter Spies, Dance and Drama in Bali (1938), London (1982), S. 97f.
- 35 De Zoete/Spies, Dance, 1982, S. 98.
- 36 Helmut Uhlig, Indonesien hat viele Gesichter. Geheimnisvolle Inselwelt zwischen Asien und Australien. Borneo. Sumatra. Java. Bali. Celebes. Timor. Penang. Lae Lae, Berlin (1971), S. 181f.
- 37 Uhlig, Indonesien, 1971, S. 182f.
- 38 Martin Kerner, Keris-Griffe. Aus Museen und Privatsammlungen, Kirchdorf/Schw. (2000), S. 7. Für die neuere Forschung siehe auch Edward Frey, The Kris. Mystic Weapon of the Malay World, Singapore/Oxford/New York (1986).
- 39 Hill, Keris, 1956, S. 32.
- 40 Kerner, Keris-Griffe, 2000, S. 10.
- 41 Skeat, Magic, 1900/1984, S. 85ff. Vgl. auch Hill, Keris, 1956, S. 21f.
- 42 Vgl. Georges Dumézil, Mythos und Epos. Die Ideologie der drei Funktionen in den Epen der indoeuropäischen Völker, Frankfurt/M. (1989), S. 54-106.
- 43 Vgl. Groneman, Kris, 1912, S. 149.
- 44 Groneman, Kris, 1912, S. 45f.
- 45 Arnold Gehlen, Urmensch und Spätkultur. Philosophische Ergebnisse und Aussagen (1956), Wiesbaden (1986), S. 203. Zur Kritik vgl. Claude Lévi-Strauss, Das Ende des Totemismus (1962), Frankfurt/M. (1965).
- 46 Wildman, Tales, 1899/1969, S. 77.
- 47 Rassers, Kris, 1940, S. 223.
- 48 Rassers, Kris, 1940, S. 227.
- 49 Hikayat Hang Tuah. Die Geschichte von Hang Tuah. Aus dem Malayischen übersetzt von H. Overbeck [= Meisterwerke orientalischer Literaturen. In deutschen Originalübersetzungen herausgegeben von Hermann von Staden. Siebenter Band], Erster Band, München (1922), S. 45f.
- 50 Hang Tuah, München, 1922, Bd. 1, S. 170.
- 51 Vgl. dazu Wladimir Propp, Morphologie des Märchens, München (1972), S. 31ff.
- 52 Hang Tuah, München, 1922, Bd. 1, 172ff.
- 53 Hang Tuah, München, 1922, Bd. 1, S. 189.
- 54 Hang Tuah, München, 1922, Bd. 1, S. 309-312.
- 55 Hang Tuah, München, 1922, Bd. 1, S. 312.
- 56 Hang Tuah, München, 1922, Bd. 1, S. 323.
- 57 Hang Tuah, München, 1922, Bd. 2, S. 226: Zum Krokodil-Motiv vgl. Van Hoevell, Kris, 1908, S. 67: *Doch nicht nur Ale und Krokodile werden als Abnen ver-*

ebert, sondern ebenso werden Schlangen, Haie, Leguane, Schweine, Affen und Hunde als solche von verschiedenen Völkern Indonesiens erwähnt und zahlreich sind die mit Rücksicht hierauf verbreiteten Legenden. Später als der Islam das Feld gewann und der Hund ein unreines Tier wurde, versuchte man den Stammbaum von diesem Schandfleck zu reinigen und wandte man die Erzählung auf andere Völker an.

58 Hang Tuah, München, 1922, Bd. 2, S. 237f.

59 Krause, Bali, 1926, S. 20f.

60 W. Gilmore Ellis, The Amok of the Malays, in: The Journal of Mental Science 39/166 (1893), S. 325-338, hier: S. 326.

Kapitel 14

All the king's men

Martin Scorseses *Taxi Driver* (1976)

Wir wirken in die Kulturordnung hinein aus einem Wirkensbedürfnis, einem Betätigungsdrang, der immer neue Masken für uns selber annimmt.

Eugen Rosenstock, *Soziologie* (1925)

I. Elite im Dunkeln

Wohl kein anderer Film des vergangenen Jahrhunderts vermochte sich bis heute mit seinem zur modernen Ikone der Gewalt erstarrten Heldenkonterfei so nachhaltig in der Vorstellungswelt eines weltweiten Kinopublikums festzusetzen wie Martin Scorseses *Taxi Driver* aus dem Jahr 1976.

Erzählt wird in diesem grandios-düsteren Meisterwerk die Geschichte eines kläglich scheiternden Attentatsversuchs auf einen amerikanischen Präsidentschaftskandidaten durch einen New Yorker Taxifahrer.¹ Bemerkenswert ist nach einem ersten Sehen vor allem die Tatsache, dass sich unmittelbar nach dem Scheitern dieses Versuchs die unheilvolle Energie des Attentäters vehement gegen die Betreiber und Kunden eines schäbigen New Yorker Bordells richtet. Das Blutbad ließ die Zuschauer überwältigt und schockiert zurück und verhalf dem Regisseur Scorsese, aber auch Jodie Foster, Harvey Keitel und nicht zuletzt Robert de Niro zu einer Weltkarriere.

Der Film zeichnet akribisch die Genese des Attentatsplans und das Scheitern seiner Ausführung nach, indem er mit hypnotischen Stadtimpressionen und verzweifelten Tagebuchnotizen den Weg des Täters bis zu diesem äußersten Punkt anzeigt. *Politisch* ist die Tat insofern zu nennen, als sie sich im Namen der *einfachen Leute von der Straße* gegen einen Repräsentanten der politischen Klasse richtet: Es ist der Präsidentschaftskandidat einer der großen amerikanischen Parteien, der in New York seine Nominierungs-Kampagne führt.

Die eingeflochtene Liebesgeschichte zwischen dem Helden und der attraktiven Wahlkampfhelferin *Betsy* könnte nun darauf hinweisen, dass es sich um eine beliebige, gewissermaßen stellvertretende Zielperson größerer Prominenz handelt und damit um einen dramatischen Fall gekränkter Eitelkeit, um die fatalen Folgen einer Zurückweisung eines hoffnungslos liebenden *underdog*. Doch das, was wir über den Protagonisten *Travis Bickle* erfahren, besser: das, was der Film uns an Einblicken in die Bilder- und Gedankenwelt in seinem Kopf gewährt, weist in eine andere Richtung.

Von Anfang an gibt es ein aggressives und diffuses Unbehagen an der urbanen Welt, die er Nacht für Nacht mit seinem Taxi durchquert – und die uns das Medium Film doch erst so eindrucksvoll nahegebracht hat. Dieses Unbehagen artikuliert sich argumentativ in rassistischen und kulturkritischen Klischees, rhetorisch in Bildern der Reinigung, des Wegspülens oder Abwaschens eines städtischen *Abschaums*. Einige klägliche Versuche klärender Gespräche mit Kollegen des Taxiunternehmens, in denen der *Held* hilflos *some bad ideas in my head* artikuliert, bleiben ergebnislos. Stattdessen plagen ihn Schlaflosigkeit und Kopfschmerzen.

Doch der Protagonist ist nicht nur ein x-beliebiger, herkunftsloser *nobody*, kein zufälliger Vertreter eines zugewanderten Großstadtproletariats. Schon die erste Szene des Films stellt den Protagonisten als Vietnam-Veteranen und ehemaligen Marine-Korps-Elitekämpfer vor. Diese Identität aber bleibt zunächst nur unterschwellig präsent. Zwar sucht der einsame Taxifahrer bei seinen nächtlichen Fahrten im Gegensatz zu seinen redseligen Kollegen die *gefährlichen Viertel* auf, bewaffnet sich aber dafür gerade nicht mit den angebotenen Handfeuerwaffen – wie man es bei einem *Ex-Marine* erwarten dürfte. Selbst das hektisch-aggressive Gefasel eines gehörnten Ehemanns und Fahrgasts, der seine untreue Frau mit einem großkalibrigen Revolver umbringen will, und den Scorsese in einer wunderbaren Szene selbst spielt, quittiert der Taxifahrer vorerst mit irritiert-verständnislosem Schweigen. Die Eskalation hat offenbar eine ganz andere Geschichte.

An der Oberfläche beginnt diese Eskalation mit der schroffen Zurückweisung durch die angebetete Wahlkampfhelferin *Betsy*, die er zuvor – nicht ganz passend – zur Abendunterhaltung in ein Porno-Kino eingeladen hatte. Doch auch diese, vom einsamen Protagonisten fast schon provozierte, Zurückweisung resultiert aus einer längst vorhandenen Struktur in der erzählten Figur: *Irgendetwas in ihm wollte sie ‚beschmutzen‘*, erläutert der Drehbuchautor Paul Schrader, damit er in seine Einsamkeit zurückkehren könnte: *Als ich mit dem Skript anfing, dachte ich, es wäre über Einsamkeit. Mit der Zeit merkte ich, dass es um etwas anderes ging: selbstauferlegte Einsamkeit. Das ist ein Verhaltenssyndrom, das sich selbst verstärkt.*²

II. Noch einmal: Unreine Fiktionen

Möchte man diesen Hinweis nicht direkt in die Sprache der Psychologie übersetzen, muss man festhalten: Es geht um eine *Rollenwahl*. Die angebetete *Betsy* selbst hatte diesen merkwürdigen Tatbestand einer ästhetischen Rollenwahl³ schon in ihrem ersten längeren Gespräch mit dem etwas aufdringlichen Taxifahrer angedeutet – als Zitat eines populären Songs von Kris Kristofferson: *He's a prophet and a pusher, partly truth, partly fiction, a walking contradiction.*⁴

Die Filmemacher Scorsese und Schrader, aber auch der verantwortliche Hauptdarsteller de Niro sind sich im Nachhinein einig, auf diese Ambivalenz der Hauptfigur nur als eine psychische, die ästhetische Anteile außen vor lässt, zu rekurrieren: Es sei eine Figur, deren Widersprüchlichkeit sie daran hindert, einer irgendwie gearteten Lösung seiner Probleme nahe zu kommen; daraus folge die Katastrophe. Diese Lesart macht den Fall – bis auf seinen spektakulären Ausgang – zu einem traurigen, aber zu keinem besonderen und schon gar nicht zu einem aufschlussreichen Fall.

Eine andere Lesart ergibt sich, wenn man die Genese der Figur und der Tat als *politische* beleuchtet, der eine *ästhetische Rollenwahl* (und Ambivalenz) zugrunde liegt. Politik – das legen die diffusen Äußerungen des Helden nahe – darf hier nicht verstanden werden als normativ geregeltes abendländisches Standardkonzept, dessen hauptsächliche Prämissen und Verfehlungen sich seit geraumer Zeit gewissermaßen von selbst verstehen.

In dieser Lesart wäre der Film eine bedenklich brutale und unentschiedene Darstellung eines Falles von Selbstjustiz. *Politik* meint hier aber womöglich eine Vorstellung von Ordnung in der Gemeinschaft, deren Zustandekommen sich durchaus anderen Quellen verdankt als der auf Verständigung und Vermittlung zielenden Wahl oder Diskussion.

Politik meint hier die *phantastische Macht der Ohnmächtigen* (M. Rutschky), die ihnen als Verwirklichungsphantasie aus den imaginären, typisierten Lebensläufen der populären und klassischen Imagination zuwächst. Wenn – was unbestritten ist – Politik mit Macht zu tun hat, dann zählen auch die Machtphantasien der *underdogs* dazu.

Das diffuse politische, gleichwohl *intensive* Wollen und Bewusstsein des Protagonisten versucht sich von Anfang an zu artikulieren. Die dem Tagebuch oder den Kollegen anvertrauten Tiraden gegen ein Heer feindlicher Mächte aus *Negern*, Drogensüchtigen, Verbrechern, *Schwulen* und Prostituierten drängen immer mächtiger an die Oberfläche und damit einem Handeln zu: *Just go out and do somethin'*.⁵

Ein solches Handeln aber braucht eine Form, einen biographisch zugespitzten, adaptierbaren Ablaufplan, der nicht der angestrengt-zielgerichteten Reflexion entstammt, sondern immer schon – als *Erzählung* und *Rolle* – in der Gesellschaft zirkuliert und eine spezifische Übereinstimmung mit der kulturkritischen Überspanntheit dieses *Willens zur Tat* aufweist. Die instinktive Wahl wird auf die mit dem Kleistschen *Kohlbaas* schon bekannte Form der *Restitution* fallen, also den Versuch einer gewaltsamen Wiederherstellung der imaginierten alten *idealen* Ordnung, die jene so leicht korrumpierbare Komplexität des Bestehenden für immer vergessen machen soll.

Der Protagonist, dessen ästhetische *selbstanferlegte* Einsamkeit den Spielraum für dieses Rollenverständnis offen hält, sondiert folgerichtig in Scorseses Film zuerst das Rollen-Repertoire: Der abgewiesene Verehrer, der aus verletzter Eitelkeit und Frauenhass tötet, scheidet als zu ver-

antwortungslose und lächerlich-private (hysterische) Rolle aus; die gewaltsame Vereitelung eines Raubüberfalls in einem Supermarkt führt nicht zur neuen Identität eines anonymen Vollstreckers wahrer und einfacher (aber *situativer*) Gerechtigkeit nach dem *Ein Mann sieht rot*-Muster.

Erst eine Wahlkampfredede des Kandidaten *Palantine*, die ihrerseits süßlich *poetisch* an die Anfänge einer *integren* amerikanischen Gemeinschaft appelliert, aktiviert einen Stellvertretungsanspruch, dessen Ausmaße und Kern die angestrebte politische Rolle des Helden angemessen auszufüllen versprechen: *Walt Whitman, that great American poet, spoke for all of us when he said: 'I am the man. I suffered. I was there. Today I say to you: We Are The People. We suffered. We were there. We, the people, suffered in Vietnam. We, the people, suffered. We still suffer from unemployment, inflation, crime and corruption.'*⁶

Der Vietnamkämpfer, dessen zwanghafte nächtliche Stadtlektüren längst einen endlosen hypnotischen Bilderreigen von zu bekämpfender Arbeitslosigkeit, Inflation, Verbrechen und Korruption projizierten, wählt nun seinen politischen Ort: *I ride around nights mostly. Subways, buses. See things*, erzählt er dem Taxiunternehmer vor seiner Einstellung auf die Frage *So what'ya do now?*⁷

Es ist der *einfache*, ebenfalls aus der Literatur entlehene Stellvertretungsanspruch des *common man*, den der Kandidat eloquent formuliert und der anonyme Held dumpf begehrt. Nur diese Rolle ermöglicht es dem aggressiven Noch-Niemand, das marginalisierte biographische Kapitel und Kapital als Elitekämpfer und den hierin eingeschlossenen Kult der Waffen wieder in den Hauptstrom seiner Existenz einschließen zu lassen.

Gleichzeitig kann er nun seinen Wunsch nach *Wiederherstellung* einer integren Ordnung in die Tat umsetzen. So wie der endgültige Verlust des Kris eine unaufhaltsame Schwächung von Hang Tuahs Körper bis zu seinem Tod bedeutete, wird umgekehrt der Erwerb der exquisiten Schusswaffen für den taxifahrenden Niemand der *take off* für eine neue Existenz im Zeichen der Ehre.⁸

Die Kränkungen dagegen, die ihm aus seiner kurzen Affäre mit der Wahlkampfhelferin *Betsy* erwachsen und auffallend schnell sein Frauenbild in den Reigen pauschal-kulturkritischer Verwerfungen einreihen, bestärken ihn nur in dem längst avisierten Rollenwechsel. Indem unser Held in seiner neuen Rolle dem ahnungslosen Repräsentanten, den eine Partei in einer professionellen Wahlkampfmaschine promotet, seinen Anspruch als Kandidat für eine Vertretung des Volkes streitig macht, fügen sich die Bruchstücke seines Bewusstseins und seiner Biographie endlich zu einem als sinnvoll empfundenen Leben.⁹

Ich habe lange versucht, alles in meinem Innern noch einmal zusammenzubringen, lautete auch die Formel des Gefreiten Denis Lortie, der am 8. Mai 1984 die Nationalversammlung von Québec im Alleingang erstürmte, um deren Abgeordnete zu töten.¹⁰ Die Formel zeigt, wie das Kohlhaasische Bild einer gewaltsamen *Restitution* oder Wiederherstellung *verstreut liegender Teile zu einem Ganzen* ein Konzept von Politik ausmacht, das als rhetori-

sches, einem suggestiven Bild geschuldetes Konzept, seine fatale Kongruenz mit den Erzählungen idealer Lebensläufe populärer Heldenfiguren nur in einer befreienden *historischen* Tat unter Beweis stellen kann.

Die Suggestivität und Rhetorizität des Bildes überschreitet anschließend spielend die Grenzen politischer oder psychischer Sachverhalte, empiriegestützter oder poetischer Diskurse: *halb wahr, halb erfunden*, wie es bei dem zitierten Volkssänger Kris Kristofferson schon hieß, *unreine Fiktionen*, wie es René Girard nennt.

III. Mauersturz und Identität

Aus dem fast während des gesamten Films getriebenen ironischen Spiel mit dem Wahlkampfmotto des Kandidaten *Palantine* aber – *We Are The People* – wird blutiger politischer Ernst. Das verlogene repetierte Walt Whitman-Zitat des Kandidaten über den *common man* kehrt wieder als formelhaft-aggressiver Ehren- und Befreiungskodex des Vietnamkämpfers: *Here is a man who would not take it anymore. A man who stood up against the scum, the cunts, the dogs, the filth, the shit. Here is someone who stood up.*¹¹

Vor dem Hintergrund des zugehörigen verstümmelten Wahlplakats: *Palantine. We Are The People* formuliert der wiedererwachte, aufgerüstete Vietnam-Elitekrieger sein Credo und kassiert endgültig im Namen einer reineren Politik die Grenzen zwischen Realität und Traum, Literatur und Leben, vorgängiger Tagebuchnotiz und nachmaliger Zeitungsmeldung, die auf seinen Amoklauf folgt: *The idea had been growing in my brain for some time. True force. „All the king's men cannot put it back together again.“*¹²

Diese angeblich in seinem Gehirn herangereifte, eine neue Identität stiftende Selbstvergewisserungs- und Kampfformel aber ist reinste Literatur – populäre Literatur –, die sich die Lebenswelt als geflügeltes Wort mit und ohne Bildungsindex wiederum anverwandelt hat: *Humpty Dumpty sat on the wall, / Humpty Dumpty had a great fall, / All the king's horses and all the king's men, / Couldn't put Humpty together again.*

Es ist dies ein verkürztes Zitat aus Lewis Carrolls *Through the Looking-Glass*, genauer: aus dem *Humpty-Dumpty*-Lied, und es besingt in märchenhaft-ritterromantischer Manier die Machtphantasien jenes *Humpty-Dumpty*, der einer zerfallenen und bei Carroll deshalb normalerweise verborgenen Welt angehört. So bleibt das Lied unter Carrolls Händen auch nicht lange intakt: *„Wenn ich hinunter fallen sollte“, fuhr Humpty Dumpty fort, „hat der König mir mit höchstem Munde versprochen ... all sein Gefolge mit Rössern zubauf auszuschieken“, unterbrach Alice ihn ziemlich unvorsichtigerweise.*¹³

Gerade in dieser von Carroll arrangierten Mischwelt aus Märchen und Ritterroman¹⁴ wird der Gralsroman um *Artus und seine Ritterrunde* zitiert, dessen Muster bis zu Walter Scott und den Comics oder *Yedi-Ritter-Science-Fiction*-Filmen des 20. Jahrhunderts die kollektive populäre Phantasie erobert.¹⁵

Der Ritter-Roman, verpuppt in Lewis Carrolls Kinderbuch-Klassiker *Alice im Spiegelland*, kommentiert und organisiert die moralische Befindlichkeit, ja sogar jene die Handlungen des gemeinen Mannes motivierende Identität des degradierten, gestürzten *Eierkopfes* Humpty-Dumpty bis heute: Ein weit verbreiteter amerikanischer Autoaufkleber der 1970er Jahre gibt die angeknackste Identität der zurückgekehrten Vietnam-Verlierer auf unübertroffene Art wieder: *Humpty Dumpty wurde von der Mauer hinuntergestoßen!*¹⁶ Und unter diesem Motto bildeten sich auch die ersten Diskussionsforen der Irak-Veteranen und Golf-Syndrom-Geschädigten im Internet.¹⁷

Zentralpunkte der amerikanischen Identitätsgeschichte – wie der *Watergate*-Skandal – werden mit diesem Zitat belegt. *All the president's men* lautet der Titel des Rechenschaftsberichts jener Journalisten Woodward und Bernstein, die diesen Skandal aufdeckten, der das *All the King's men* nur zu variieren brauchte. Doch auch dies war schon ein Zitat aus der Literatur: Robert Penn Warrens Klassiker *All the King's men* schilderte 1946 den Niedergang und die Ermordung eines korrupten Gouverneurs, der *von unten* kam. Das mit dem Pulitzer-Preis dekorierte Buch lehnte sich an einen historischen Fall an: Der Gouverneur von Louisiana und US-Senator Huey Long, genannt *The Kingfish*, wurde 1935 unter nicht geklärten Umständen Opfer eines Attentats.¹⁸

Erscheint nun Watergate geradezu eingeklemmt zwischen mindestens zwei buchförmigen Realisationen oder Variationen des Lewis Carroll-Zitats jenes *Humpty Dumpty*, um wieviel literarischer wirkt erst die nur scheinbar der psychischen Depravation geschuldete Identität des *Taxi Driver*-Helden, wenn man erfährt, dass die Verbindung des Zitats zum identitätsstiftenden Rollenstück des einstmals glänzenden Ritters direkt herstellbar ist. Der Kommentar einer aufwendig gefertigten Lewis Carroll-Ausgabe gibt nicht nur die interessante Tatsache preis, dass der für seine rassistisch-kulturkritischen Ausfälle bekannte Schauspieler W. C. Fields 1931 jenen *Humpty Dumpty* spielte, sondern er führt auch das Zitat selbst auf wesentlich ältere Texte zurück.

Macht man sich auf die Suche, landet man schließlich im England des 15. Jahrhunderts bei einem Schimpfwort für dickleibige Menschen. Das *Humpty-Dumpty*-Lied selbst, das hier zitiert wird, bezieht sich auf Ereignisse im englischen Bürgerkrieg, doch der exakte Bezug der Verse ist nicht zu ermitteln, es gibt – ähnlich wie beim *Amok* – wiederum nur konkurrierende Ursprungsgeschichten.

Hier wenigstens zwei davon: *Humpty Dumpty war gar kein Ei; noch war er ein englischer König, wie es die Leute oft glauben. Humpty Dumpty war der Spitzname eines riesigen hölzernen Rammbocks, der Mitte des 17. Jahrhunderts für das Heer Karls I. angefertigt wurde zu dem Zweck, einen Hang hinunter und über den Fluß Severn hinweg gegen die Mauern der Stadt Gloucester zu rollen. Im englischen Bürgerkrieg war Gloucester in der Hand von Oliver Cromwell und seinen Roundheads („Rundköpfe“). Während die Truppen Karls den „Humpty Dumpty“ bau-*

ten, verbreiteten die Roundheads insgeheim den Fluß. Also wurde Humpty Dumpty mitten im Strom zerstört, „had a great fall“, kenterte also und ertränkte dabei Hunderte von Soldaten – und es gab nichts, was der König und sein Heer dagegen tun konnten.¹⁹

Die andere Version ist überlieferungsgeschichtlich ebenso schwer anzusiedeln und wird hier aus einer durchaus volkstümlichen Quelle geschöpft: Laut einer von der Fremdenverkehrsbehörde von East Anglia herausgegebenen Broschüre war Humpty Dumpty eine gewaltige Kanone, die im englischen Bürgerkrieg verwendet wurde. Sie war auf der Kirche „St. Mary's at the Wall“ in Colchester aufgestellt und diente der Verteidigung der Stadt während ihrer Belagerung im Sommer 1648. Colchester war zwar eine Hochburg der Parlamentstruppen, war aber von den Royalisten eingenommen worden, welche die Stadt elf Wochen hielten. Der Kirchturm wurde vom Feind getroffen und „Humpty“ stürzte hinunter. Natürlich versuchte das Heer des Königs (mit den „Männern“ ist die Infanterie gemeint, mit den „Pferden“ die Kavallerie) „ihn“ zu reparieren, doch ohne Erfolg. Besucher Colchesters können, wenn sie den Balkerne Hill bestiegen haben, den restaurierten Kirchturm auf der linken Straßenseite sehen.²⁰

IV. Wahre Macht

The idea had been growing in my brain for some time. True force. 'All the king's men cannot put it back together again'. Das US-amerikanische Imperium konnte seine Machtansprüche in Vietnam bekanntlich nicht behaupten, obwohl seine besten Männer – das Marine-Korps, dem Travis Bickle lange angehörte – es mit aller Macht versucht hatten. Die Veteranen dieses Elitekorps zerstreuten sich nach ihrer als schmachvoll empfundenen Rückkehr über das ganze Land, aber sie erkannten sich nun wieder in der Rolle des Manns von der Straße, der – im Gegensatz zur Regierung – alles gegeben hatte, um den Sieg doch noch zu erfechten.

Der Kandidat – nun stellvertretend für viele Kandidaten einer illegitimen Staatsmaschinerie ohne Ehre – machte dem unterdessen weitgehend unsichtbaren, gedemütigten Eliteheer das Amt streitig, beschmutzte dessen Würde. Travis Bickle ist einer dieser verstreuten und gedemütigten Männer, die anonym und unbemerkt aus dem verlorenen Krieg zurückkehrten und nun eine Chance wittern, endlich doch noch *final* zu handeln und die von der Mauer gestoßene Macht im Alleingang zu rehabilitieren, um sie dann einem würdigen Herrscher zu übergeben.

Als der wahre, aufgerüstete *common man* meint er die alten Werte gegen eine *verkommene Demokratie* hohler Repräsentanten verteidigen zu müssen. Der kryptische Satz im Zentrum des Films – *True force. 'All the king's men cannot put it back together again'* – wird verständlich als Eröffnungsformel für die ritter- und märchenhafte Schlussepisode, die in einem heroisch-grotesken Akt der symbolischen Wiedereinsetzung die längst fällige Reinigung der Welt einläuten möchte.

Travis Bickle's ziellose und diffuse politische Biographie des permanenten *Ressentiments* hat sich ausgerichtet: Das Attentat auf einen in seinen Augen *illegitimen* Vertreter des Ganzen ist ein notwendiger und erster Schritt gegen die zunehmende Verkommenheit des gesamten Gemeinwesens.

Der Film ist also nicht einfach eine filmische Adaption des wenige Jahre zuvor, 1972, begangenen Attentats auf den Gouverneur von Alabama, George Wallace. Er ist eher eine spiegelverkehrte Version jener mit dem gewaltsamen Tod von Senator Huey Long im Jahr 1935 erloschenen Hoffnungen auf einen Präsidenten aus dem Volk und des Volkes, der als *quasi-natürliche Hierarchie* die üblichen korrupten Mechanismen der Macht *auf direktem Weg* außer Kraft setzt: *Unter dem Bild stand: 'Mein Studium ist das Herz des Volkes' in Anführungszeichen und seine Unterschrift: Willie Stark.*²¹

Der klägliche Tod des Kandidaten *Palantine* und der geplante symbolische Tod des selbsternannten Ritters und mandatierten Trägers *wahrer Macht* sollen hier von unten die Wende der Verhältnisse zum radikal Besseren einläuten, ihre *Restitution*. Das Motto *We Are The People* verliert nach dem Wunsch des Täters vor den Augen der Menge damit den Makel des Kampagnenhaften und Beliebigen. Die Tat, die die Ebene der Worte, Tiraden und halbbewussten Bilder endlich verlassen hilft, schafft ein ganz neue *alte* Realität.

Die von Paul Schrader erdachte und von Robert de Niro und Martin Scorsese so grandios in Szene gesetzte Verzweiflungstat des *Travis Bickle* gehört der *imaginären* Welt an. Sie ist aber zugleich ein Lehrstück über die Bekämpfung etablierter Politik mit den Mitteln der in der Literatur zur Unterhaltung bereitgehaltenen, nunmehr illegitimen Politik vergangener *ritterlicher* Zeiten und der an sie beständig geknüpften Hoffnungen und Suggestionen.

V. Ritter Bickle

Nichts spricht auch an dieser Stelle dagegen, diesen imaginären Vorrat der Literatur genauer zu untersuchen, denn wenn der aus ahistorisch-psychiatrischer Sicht als *deliranter Psychot* einzustufende Protagonist aufgrund kleinster Anhaltspunkte zirkulierende populäre Handlungsmuster aufgreift, die es ihm erlauben, vermeintlich kaputte lebensweltliche Ordnungen zu heilen oder wiederherzustellen, dann bekommt dieser Vorrat einen neuen Stellenwert.

Jemand, der die Seiten gewechselt hat, wie Pierre Legendre so unübertroffen pointiert, muss zuerst mittels einer leicht zugänglichen Form auf die andere Seite, auf die Seite *phantastischer Macht* gelangen. Es ist im Übrigen genau diese Ankündigung eines Seitenwechsels, die Formulierung von der Ankunft auf der *anderen, dunklen Seite des Mondes*, die in Joel Schumachers Film *Falling Down* dem Zuschauer und den Mitspielern die

amoknahe Irreversibilität im Vorgehen des heimkehrenden Protagonisten *D-Fense* ankündigt.

Michael Rutschkys durchlässiges Schema der *Lebensromane* hilft hier weiter. Unter der Rubrik *Der politische Roman* treffen wir unseren Helden *Travis Bickle* noch auf Rollensuche, der in seinem Tagebuch versonnen einen Romantitel von Thomas Wolfe notiert: *There is no escape. I'm 'god's lonely man'*.²² Den *Goldglanz der Einsamkeit, der sich vom Phantasma der (absoluten) Macht berleitet, die dem Einsamen gerade aufgrund seiner Einsamkeit zufällt*²³, beschreibt Rutschky als zentrales ‚immanentes‘ Moment des politischen Romans.²⁴

Rutschky zeigt uns, wie Nietzsche, Hitler oder auch anonyme Diplompädagoginnen *in der Einsamkeit die Macht als Phantasma entfalten, denn nur dort braucht die Macht nicht angewandt zu werden*²⁵ und verliert auch nichts von ihrem Glanz und ihrer Absolutheit. Einsamkeit – freilich als autobiographisches Ferment – sei das eigentliche Motiv des Films gewesen, erinnert sich der Darsteller de Niro noch 30 Jahre nach seiner Fertigstellung.²⁶

Normalerweise hat der politische Roman *nur höchst weiltäufig mit der politischen Wirklichkeit zu tun*²⁷, erklärt Rutschky weiter, wenn aber *Clark Kent* alias *Superman* seine Bürokluft abstreift und als Übermensch Berge versetzt²⁸, ist das benachbarte Genre des *Ritterromans* nicht mehr fern und die Brücke auf die andere Seite des aussichtslosen *heroischen* Handelns ist geschlagen. Der *Jungmensch* (M. Rutschky), der sich einen Namen machen will in der Welt, die keine quasi-natürlichen Hierarchien angesehener Familiennamen mehr bereithält, braucht außerdem *edle* Waffen und einen Aufzug, der ihn das anfängliche, schemagetreu dümmlichshafte Ansehen für eine Aufnahme in die Ritterschar vergessen lässt.

Bei seiner Tat, die er im neuen martialischen Aufzug vollbringt, wird Blut fließen: das eigene und das seiner Gegner, denn – das sahen wir bereits – *so installiert der Ritterroman einen eigentümlichen Wahrheitsbegriff: Wahr ist, wofür einer zu sterben bereit ist*.²⁹ Das verborgene *Marine*-Korps der Vietnam-Veteranen ist unter den herrschenden Verhältnissen nur eine illegale, verpönte Elite. Sie operiert wie die Musketiere des edlen, aber machtlosen Königs ohne offizielle Rückendeckung gegen die Leibgarde des intrigant-bürokratischen Kardinals (Richelieu).³⁰

Auch *Travis Bickle* handelt *im Namen der Regierung*, wie er seinen Eltern und der Prostituierten *Iris* mehrfach versichert: Im Namen der nächsten, wahren, von der korrupten Gegenwart unberührten, *legitimen* Regierung muss man hinzufügen. Der Held ist nicht einfach ein psychopathischer Wichtiguer, sondern ein *Kämpfer*, der seine bereitliegende Rolle sucht und findet.

Travis Bickle macht sich, indem er einen übermächtigen Feind bestimmt und attackiert, einen Namen, der bald schon die ersten Seiten der Zeitungen schmücken wird. Dass aber das stellvertretende, kathartische Blutbad in einem schäbigen Bordell ihm schlussendlich diesen Namen verleiht, gehört zu den Ironien der Geschichte und des Ritterromans – in der längst populären Form der *Don Quijoterie*. Als er *Betsy*, seiner *Dulci-*

nea, gegen Ende des Films ein letztes Mal begegnet, hat er endlich einen Namen, der seinem eingebildeten Rang entspricht, und kann sich generös verhalten. Ritterlich erlässt er ihr weitere Avancen und das Taxigeld.

Der Ritter stirbt und hinterlässt eine weiterhin restituierungsbedürftige Welt, denn *die Ungerechtigkeiten, die er zurechtzubringen, die Ungebühr, die er abzubelfen, die Mißbräuche, die er wiedergutzumachen, kurz, die Pflichten, denen er zu genügen gedachte*³¹, schreibt Miguel de Cervantes, ahnte außer *Don Quijote* kaum jemand.

Jenes Blutbad aber, das *Travis Bickle* vor unseren Augen so eindrücklich angerichtet hat, fand nach Äußerungen Scorseses seine Vorlage in Sam Peckinpahs Film *The Wild Bunch* von 1969.³² Wenn aber die Ritterethik irgendwo im populären Film nahezu unversehrt aufbewahrt wird, dann im klassischen und postklassischen *Western*-Film, der seine ältesten Wurzeln bekanntlich in den wiederum von Walter Scotts populärhistorischen Ritter-Romanen inspirierten Geschichten James Fenimore Coopers hat.³³

Eine Richtigstellung gilt es allerdings in diesem Zusammenhang noch vorzunehmen: Der nahezu kahlrasierte Schädel unseres *Ritter Bickle*, der die Gewalttat unwiderruflich ankündigt, ist geradewegs ein Zitat aus der Frühgeschichte des Amok. Nicht die *Mohawks* aus Coopers *Lederstrumpf*-Zyklus standen für den im Deutschen *Irokesenschnitt* getauften minimalistischen Haarputz Pate, wie etwa Scorsese in einem Interview einmal meinte, sondern die *amoucos* genannten Mitglieder von Selbstmordkommandos südostasiatischer Kleinstaaten und Fürstentümer der Frühen Neuzeit.

Die 1791 angefertigte englische Übersetzung eines niederländischen Reiseberichts aus den 1770er Jahren bringt es an den Tag: *Wenn es, zu Batavia, einem Offizier gelingen sollte, einen dieser Amokläufer oder, wie eine leichtfertige Verballhornung lautet, Mohawks gefangenzunehmen, so ist seine Belohnung beträchtlich; aber wenn er ihn tötet, wird seinem üblichen Sold nichts hinzugefügt; doch sind sie von solch verzweifelter Raserei, daß unweigerlich von vieren drei umkommen beim Versuch, sie festzusetzen.*³⁴

Schon die frühesten Dokumente erzählen, wie sich die südostasiatischen Elitekämpfer vor dem letzten Gefecht für ihren König das Haupt schoren und sich damit symbolisch dem Tod zu Lebzeiten überantworteten.³⁵ Die *Marines* der Sonderkommandos, die den Brauch im Vietnamkrieg wiederbelebten, taten dies wohl – einander nachahmend – in der Regel unbewusst, aber auf historischem Terrain und im richtigen Zusammenhang.

VI. Schöne Untaten?

An spätestens dieser Stelle kommt auch das gar nicht mehr so wirkliche Leben wieder ins Spiel: Zu den eifrigsten Rezipienten von Scorseses Film gehörte von Anfang an ein gewisser John Hinckley jr. Er sah den Film

nach seinem Kinostart in den USA nach eigenen Angaben ca. 15 Mal und stimmte sein bis dahin orientierungsloses Dasein als Student und verhin-derter Liedermacher in beängstigender Weise auf die *fiktive* Biographie des Helden *Bickle* ab.

Hinckley beklagte im John Lennon-Stil die Verlogenheit der Welt, rüstete mit einer Sammlung von Handfeuerwaffen bedrohlich auf, verfiel einer hoffnungslos eingebildeten Liebe zur Schauspielerin Jodie Foster, alias *Iris*. Schließlich begab er sich in ihre Nähe, bombadierte sie mit Briefen und Liebesschwüren und plante als Beweis seiner Liebe und als *historische Tat, um endlich Respekt und Liebe zu ernten*, wie er später zu Proto-koll gab, die Ermordung des Präsidenten.

Sein Attentat auf Ronald Reagan am 30. März 1981 scheitert nur knapp, und Hinckley bringt das Gericht immerhin zur Verlesung seines *Iris-Letter* genannten Liebestestaments. Er verschwindet schließlich wegen Schuldunfähigkeit hinter den Mauern eines Sanatoriums, in dem er heute wieder Besucher empfangen darf.

Eine weitere – bewusstere – Stufe dieser Rollenwahl praktizierte im richtigen Leben der japanische Schriftsteller Yukio Mishima. Nicht die Tatsache, dass Paul Schrader viele Jahre nach dem Drehbuch zu *Taxi Driver* einen Film über ihn machte³⁶, soll uns hier abschließend interessieren, sondern die ganz ähnliche Verschränkung von spektakulärem Endkampf, Literatur, Identität und Leben.

Schon den geplanten Tod des Protagonisten von *Taxi Driver* hatte Schrader, so berichtet es Scorsese in einem Gespräch, als einen helden-haften Rittertod, *as a kind of Samurai ‚death with honour‘* gesehen.³⁷ Die für unsere Deutung erst mühsam zu rekonstruierende, folgenreiche Ver-schränkung von Ästhetik und Politik, Literatur und Leben, Kunst und Alltag im Medium der in der westlichen Populärkultur zirkulierenden klassischen Gattungsmuster ist für die japanische Hoch-Kultur der drei-ßiger und vierziger Jahre noch eine konstitutive Selbstverständlichkeit.

Eine Tat ist in Japan, schreibt Friedrich Sieburg 1939, *erst dann vollkom-men, wenn sie ‚richtig‘ oder, wie wir sagen würden, nach allen Regeln der Kunst aus-geführt wird.*³⁸ Er illustriert diesen Sachverhalt an einem Beispiel: Eine Gruppe von Schülern verneigt sich vor einem Denkmal zu einer heroischen Episode der jüngeren japanischen Kriegsgeschichte. Ihre Ehr-erbietung, der eine kleine Rede des Lehrers und ein kurzes Schweigen der gesamten Gruppe vorausgingen, galt drei in Bronze gefassten Infan-teristen, die sich bei einem Sturmangriff 1932 in Shanghai kurzerhand mit samt der attackierten chinesischen Stellung in die Luft sprengten. Ein japanischer Offizier erklärt den Schülern und dem staunenden Be-obachter der Szene daraufhin die Tat und ihren Stellenwert mit folgen-den Satz: *Sie fielen wie Kirschblüten.*³⁹ Der Heldentod fällt hier ganz selbst-verständlich in den Bereich der Ästhetik.

Die Schriftstellerin Marguerite Yourcenar beschreibt in ihrem Buch *Mishima oder die Vision der Leere* von 1980 ebenfalls diesen Sachverhalt

bzw. die ungebrochene Wiederabrufbarkeit dieses Programms für die japanische Nachkriegszeit: *Die Art und Weise, wie bei Mishima die traditionellen japanischen Ingredienzen wieder an die Oberfläche getreten und in seinem Tod aufgebrochen sind, macht ihn andererseits zum Zeugen und – im etymologischen Sinne des Wortes – zum Märtyrer des heroischen Japan, das er, sozusagen gegen den Strom schwimmend, wieder eingeholt hat.*⁴⁰

Der Fall Mishimas ist von kaum einholbarer Spektakularität: Im Jahr 1970 nimmt der weltberühmte Schriftsteller mit einem Trupp Verschworener wichtige Vertreter der Generalität im japanischen Verteidigungsministerium als Geiseln und lässt sich nach einer Rede an eilends vor dem Gebäude einberufene Soldaten von seinem Adjutanten nach den Vorschriften des altjapanischen *seppuku*-Rituals schließlich den Kopf abschlagen.⁴¹ Über mehrere Jahre hatte er sich körperlich und seelisch auf diese Tat vorbereitet.

Schriftstellerisch begleiteten romanhafte Gedankenspiele und politische Traktate zu einer *Einführung in die Philosophie des Handelns* (1970) oder zum *Patriotismus* (1966) die Aktion. Das letzte Manuskript wurde am Tag der Tat abgeschlossen, ausgewählte Journalisten waren zum Ort des Geschehens schriftlich einbestellt worden. Die Bühne für das *Ritterspiel* war bereitet. Es scheiterte allerdings kläglich, insofern Mishimas Rede aus technischen Gründen nicht zu verstehen war und der geplante, delegierte Selbstmord zu einer elenden dilettantischen Metzgerei wurde, als dem ausführenden Jünger die Nerven versagten.

Mishimas Roman *Unter dem Sturmgott* von 1969 hatte nahezu exakt die imaginäre Tat der imaginären *Bickles* und *D-Fenses* wie die tatsächliche Tat Mishimas präfiguriert: Der geplante Coup einer Ermordung von zwölf hohen japanischen Wirtschaftsführern und einer anschließenden Besetzung der Elektrizitätswerke scheitert hier ebenfalls. Stattdessen folgt kompensatorisch die Ermordung eines einzelnen Biedermanns.⁴² Die furchtbare Tat, die nunmehr ins Zentrum der Repräsentation vordringt, und die Marguerite Yourcenar in Erahnung der Zusammenhänge *beinahe als sein Hauptwerk*⁴³ bezeichnete, wird nur aus der oben erläuterten, der alten Literatur entnommenen Politik-Konzeption des Ritterlichen verständlich.

Die Politik mit ihren ehrgeizigen Strebungen, ihren Kompromissen, ihren Lügen, ihren Niederträchtigkeiten und ihren aus Staatsraison mehr oder minder vertuschten Schandtaten beschreibt Marguerite Yourcenar *als sicherlich trügerischste der möglichen Aktivitäten, zu denen sich die reine Energie, die Mishima aus Yourcenars Sicht zu verkörpern trachtete, herablassen kann.*⁴⁴

Mir kam es hingegen darauf an, zu zeigen, dass diese Herablassung Methode hat, wenn man sie aus der Perspektive jener *Hoch und Niedrig* in beide Richtungen durchquerenden und dabei Leben und Literatur unauf lösbar vernähenden Erzählungen betrachtet. Die große Schriftstellerin verkannte, dass gerade diese Konstellation der Lager oder Rollen die Antriebsenergie für den spektakulären *showdown* lieferte, nicht aber eine irgendetwas geartete, tatsächlich vorhandene *reine Energie*.

Erst die immer intensivere Konfrontation von idealem Rittertum oder *epischem* Leben und der *korrupten* Komplexität des Gesellschaftlich-Politischen vor den Augen der Leser und schließlich vor den Augen der Zuschauer setzt die finale Tat frei. Es ist Hegels Charakterisierung des ideal-epischen Helden, die unfreiwillig die Logik dieser poesiegeladenen Mordtaten preisgibt: *Dadurch nun eben, daß sie totale Individuen sind, welche glänzend das in sich zusammenfassen, was sonst im Nationalcharakter zerstreut auseinanderliegt, und darin große, freie, menschlich schöne Charaktere bleiben, erhalten diese Hauptgestalten das Recht, an die Spitze gestellt zu sein und die Hauptbegebenheit an ihre Individualität geknüpft zu sehen. Die Nation konzentriert sich in ihnen zum lebendigen einzelnen Subjekt, und so fechten sie die Hauptunternehmung aus und dulden die Schicksale der Begebenheiten.*⁴⁵

Mishima wollte die bis in die Gegenwart reichende Sakralität der alten *no*-Spiele, wie Yourcenar vermutet⁴⁶, nicht einfach zeitgemäß adaptieren, er wollte diese in einer komplexen Gemengelage aus Traditon und Modernisierung umfassend restituieren.

Es ist der Geistesgeschichte wohl höchstens eine Fußnote wert, dass derselbe Hegel die *ritterlichen* Taten der Zukunft helllichtig in der Heimat von *Travis Bickle* und *D-Fense* ansiedelte, doch soll sein Gedanke hier zumindest einen irritierenden Schlusspunkt setzen dürfen:

*Wollte man in diesem Sinne den Epopöen der Vergangenheit gegenüber nun auch an Epopöen denken, die vielleicht in Zukunft sein werden, so möchten diese nur den Sieg dereinstiger amerikanischer lebendiger Vernünftiger über die Einkerkelung in ein ins Unendliche fortgehendes Messen und Partikularisieren darzustellen haben. Will man jetzt über Europa hinausschicken, so kann es nur nach Amerika sein.*⁴⁷

VII. Exkurs zur Filmgeschichte des Amok

Ich möchte an dieser Stelle nur einige Hinweise zu einer *Filmgeschichte des Amok* geben, die noch zu schreiben ist, insofern sie überhaupt als isolierte Darstellung einen Sinn ergibt. Dem von mir ausführlich erörterten Fall des *Taxi Driver* gehen natürlich Filme voraus, folgen natürlich Filme nach. Hierbei ist es sinnvoll, vor allem Filme zu berücksichtigen, in denen dem Phänomen zumindest anspielungsweise titelgebende Kraft zuwächst, um das Feld nicht unüberschaubar werden zu lassen.

Die Filmgeschichte wird unter dem Gesichtspunkt herangezogen, dass in ihr Geschichten vom *Amok* weiterzirkulieren. Das Kino *erzählt* nach diesem Verständnis so, dass es auch jenen, nach Claude Levi-Strauss den menschlichen Gesellschaften eigenen Erklärungsbedarf über fundamentale Konstellationen und Entscheidungen immer noch stillt: Übergänge und Übergangsrituale zwischen Natur und Kultur oder Gut und Böse, Inzest, die Erschaffung des Menschen durch Götter, die Konstituierung oder den Verlust von Autorität, die Begründung differenzier-

ter rechtlicher Verhältnisse und die Identitätsgewinnung der Individuen, Gruppen und Gemeinschaften.

Der Film wendet für seine Erzählungen zwar die ihm eigenen technischen Mittel bewegter, geschnittener und häufig mit Tönen unterlegter Bilder auf, um z.B. eine Erzählung vom *Amok* zu transportieren, aber er sperrt sich dadurch nicht völlig ab von den ihn umgebenden, in konkurrierenden Medien schon präsenten Variationen und Aufbereitungen des Themas.

Die Eigengesetzlichkeit des Mediums geht nicht so weit, dass eine narrativ-kulturgeschichtliche Weiterverarbeitung der Amok-Thematik und ihrer Leitmotivik abreißt und gänzlich neu beginnt oder auch nicht fortgesetzt werden kann. Niklas Luhmann hat den Unterschied denkbar schlicht beschrieben, indem er betont, dass Spielfilme wie Unterhaltungsromane arbeiten, *ergänzt durch die Einbeziehung von nur wahrnehmbaren (nicht erzählten) Unterscheidungen*.⁴⁸

Der Film verhält sich also ähnlich wie die Literatur: Er benutzt den Amok und seine überlieferten Bilder als Illustration für wenige, zentrale Fragestellungen eines von verschiedenen Medien etablierten narrativen Kosmos'. Der Film probiert natürlich in einer möglichst authentischen oder aufschließenden Darstellung des Themas gleichzeitig neue stilistische Möglichkeiten des Mediums aus, doch wie groß die Überschneidungen zwischen den Erzählungen der Literatur und den Erzählungen des Films sind, wie revolutionär letztlich die medial bedingten oder initiierten abweichenden Konzeptualisierungen der Zeit, der Personalität oder der Umwelt sind, bleibt im Einzelfall zu prüfen. Dass die Handlung völlig in eine symbolische oder auch explizite Reflexion auf die eigenen medialen Bedingungen überführt wird, ist nicht auszuschließen, muss aber andererseits in der Lektüre oder Rezeption nicht unbedingt erkannt werden.

Die Amok-Darstellung *profitiert* in gewisser Weise von der Evolution der Filmtechnik und ihren Rezeptionsmöglichkeiten. Das szenisch gegliederte Benutzermenü, das fast jede DVD unterdessen bietet, zerlegt die Filme so, dass der Film wiederum auf seine forcierte Zerlegbarkeit reagieren kann. Die digitale Schnitttechnik, die das Filmmaterial bei der Bearbeitung unter Umständen in keine chronologische Ordnung mehr stellt, wirkt hier zurück auf die Ästhetik des Films und seine Erzählprinzipien – schließlich auf das *Verständnis* des dargebotenen Phänomens. Damit wird ein neuer Erzählstandard etabliert, mit dem sich das (z.B. literarische) Umfeld wiederum auseinandersetzen kann.

Ob aber die Technik an diesen Punkt gelangt wäre, wenn nicht Literatur, Photographie und Theater schon in diese Richtung gewiesen und experimentiert hätten, ist ein weiterer produktiver Zirkel kulturwissenschaftlicher Reflexionen. Die Erzählungen der Literatur, der Bücher, gehen dem jedenfalls notwendig voraus. Der Film erzählt diese Geschichten nicht einfach anders weiter, sondern der Wechsel des Mediums setzt die Geschichte aus anderen Elementen, die er eigens herstellt (selbst wenn er sie ein-

fängt) – aus Bildern und Tönen –, zusammen. Die Überschneidung mit den Mitteln der Literatur liegt aber in dem lange unterschätzten Tatbestand, dass die Literatur schon seit dem 18. Jahrhundert verstärkt versucht, diese Elemente als ihre medialen Effekte anzuzielen.⁴⁹

En detail dürfen folgende Stationen nicht unerörtert bleiben: Fyodor Otseps französischer Stummfilm *Amok* von 1934 ist eine Verfilmung der Stefan Zweig-Novelle *Der Amokläufer*. Dieser Verfilmung ging 1928 eine Verfilmung des Stoffs aus der damaligen Sowjetrepublik Georgien voraus, und es folgte 1944 eine weitere durch Antonio Momplet unter der Mitarbeit von Max Aub. 1993 gab es noch eine französische Verfilmung durch Joel Farges.

Otseps Film bleibt mindestens mit einer herausragenden Szenenfolge in Erinnerung: Es ist die Schnittfolge, die den Tanz einer Gruppe von eingeborenen *Braunen* auf atemberaubende Weise mit der sich immer mehr verzerrenden Mimik und Gestik eines unter den eingeborenen Zuschauern lauern den Amokläufers bis zum schließlichen Ausbruch synchronisiert.

Die Frage ist nun: Was macht der Film, um das exotische Phänomen zu präsentieren und zu instrumentalisieren? Die Leistung der Literatur, das Phänomen in einem ausufernden Monolog schon sprachlich als ähnlich prekär und auf der Grenze der Kommunikation anzusiedeln – durch Auslassungen, Wiederholungen, Satzketten –, wie die angesteuerte Darstellung unkontrollierbarer Leidenschaften, kann nicht wiederholt werden. Der Film kann den Protagonisten nicht fortwährend sprechend, den Text der Erzählung wiedergebend, zeigen. Der Film lässt den Protagonisten – anders als die Erzählung, die die Analogie zwischen Amok und Gefühlswahn immer wieder stilistisch anzeigt und in Schilderungen des Arztes von einheimischen Fällen erzählend ausführt – auf den Amok stoßen. Er zeigt den Amok.

Er zeigt die Großmetapher für den Krieg und Wahn der fremden und wilden Gefühle als *Tanz* – und greift damit die exotistische Chiffrierung des Wilden, Unberührten, Fremden der Stummfilmzeit auf. Interessanterweise stellt der Film nicht den Amoklauf eines Einzelnen aus, sondern bereitet ihn in einer merkwürdigen Mischung aus rhythmisch und schnittechnisch dynamisierter Tanzdarstellung eines Kollektivs und einer dadurch ausgelösten oder diesem eingefügten emotionalen Entgleisung eines Einzelnen auf.

Der Film muss sich offenbar Themen suchen, die den technischen Bedingungen des Mediums entgegenkommen. Dabei gibt es sehr früh eine Herausbildung eines szenischen Kanons, der nun innerhalb des Mediums weiterläuft und die Umsetzung, d.h. Verfilmung von Literatur problemlos übersteht. Dass der Tanz hier als Zwischenglied eine herausragende Rolle spielt, überrascht nicht, insofern expressionistischer Film und Ausdruckstanz eng verbundene Avantgardebewegungen waren.



Die Musik als eine die Bilder rhythmisierende Kraft war ebenfalls frühzeitig eine wichtige Komponente des filmischen Erzählens. Die Erfahrungen und Ergebnisse der Stummfilmzeit werden massiv in den zuerst abfällig *talkie* genannten Tonfilm, den Dialogfilm übernommen. Gerade heute, im Dauerfeuer von sinfonisch übermächtigen, teilweise trostlos eindeutig stimulierenden Soundtracks der Blockbuster bestätigt sich diese Einsicht. Ähnlich wie die Literatur, die graphisch inszenierte abgerissene, zerrissene, verstümmelte Rede für die Simulation von Gefühlszuständen unterschiedlichster Art einsetzt, greift der Film in sehr unterschiedlichen Kontexten auf musikalisch-rhythmisch strukturierte Bilder der Bewegung von Kollektiven und Einzelkörpern zurück.

Musik, expressive Mimik, Bildführung und Schnittgeschwindigkeit leisten ein Äußerstes, um den beabsichtigten Eindruck einer explosiven Dynamik und Andersartigkeit des Phänomens beim Publikum zu hinterlassen. Diese Dynamik und Andersartigkeit korrespondieren auf einer zweiten Ebene der emotionalen Aufgewühltheit und dem Grad der nervlichen Zerrüttung beim wiederum *weißen* Protagonisten. Exotik und vermeintliche Zivilisiertheit werden so einander angenähert.

Zweigs Ausgangstext steht mit den beiden angesprochenen konkurrierenden medialen Realisierungen in zwei, im Prinzip nicht vergleichbaren eigenständigen Ausdruckskontexten, die das scheinbar naheliegendere Verhältnis von Vorlage und Verfilmung plötzlich unplausibel machen. Es wird auch deutlich, dass man diese nach medialen Traditionen differenzierte Betrachtung unterschiedlicher Realisierungen kaum durchhalten kann, ohne in ausufernde Theorie- und Traditionszusammenhänge zu

geraten. Vielleicht helfen aber beispielhaft herausgegriffene Szenarien, das Bewusstsein für die Problematik zu schärfen.

Peter Bogdanovichs Film *Bewegliche Ziele* (amerik. *Targets*) von 1968 bearbeitet schon den *westlich-adaptierten* Amoklauf Charles Whitmans an der Universität von Austin (Texas). Es ist einer der ersten Filme, die sich vom exotischen Ambiente der Zweig-Novelle emanzipieren. In *Targets* wirken die medienspezifischen Reflexionsschleifen – also die Parallelisierung von Boris Karlows frühen Filmen und der eigentlichen Filmhandlung, die Parallelisierung von Karlows Reflexion auf den zeitgenössischen Schrecken der Zeitungsmeldungen und sein schlichtes Sich-Ereignen – auf der Höhe der Zeit. Auch ein scheinbar zufälliger Blick auf die maschinenschriftlich erstellte, kaltblütige Proklamation des Amoklaufs verfehlt ihre Wirkung nicht. Seltsam angeklebt und unterkomplex dagegen erscheinen hier schon die verkürzten Zitate des psychologisch-psychiatrischen Diskurses: die Sprachlosigkeit der Vater-Sohn-Beziehung, der Ödipuskonflikt, der Waffenfetischismus der Männer.

Sie fügen das komplizierte, von geschnittenen bewegten Bildern und Tönen gleichzeitig inszenierte Geschehen provisorisch ein in den vorausliegenden Kosmos populärer und professioneller Erzählungen vom psychisch beschädigten Menschen, von den als unerträglich empfundenen Verhältnissen.

Rainer Werner Fassbinders Film *Warum läuft Herr R. Amok?* bietet 1970 eine quälende Vorführung und Ausstellung einer als *spießbürgerlich* und beengend empfundenen Konversation unter Angestellten, die schließlich eine Amoktat auslöst. Atmosphärisch ist er sehr eng mit Uwe Bolls *Amok* von 1992 verbunden, doch auffällig ist, dass in Fassbinders Film die Medien, vor allem aber das Fernsehen, überhaupt keine Rolle spielen. Die vom Amokläufer als unerträglich erfahrene gesellschaftliche, speziell kleinbürgerliche Hohlheit und Verlogenheit wird hier nur über die Konversation vorgeführt. Das Fernsehen, die auf Video aufgezeichneten Verkaufssendungen (und Konversationen aus pornografischen Filmen bzw. die dokumentarischen Schlachthaus- und Hinrichtungsszenen) in Uwe Bolls Film entfallen bei Fassbinder als Ausstellung und Zirkulation von Lüge, Leere, Gewalt.

Walter Heynowski und Gerhard Scheumanns *Amok* – 1985 in der Deutschen Demokratischen Republik entstanden – schließt an einen authentischen Amok-Fall in den USA an. Aus dem schwer zugänglichen Text- und Montagebuch soll hier ein kurzes Zitat wiedergegeben werden: *Über die Live-Berichte einer lokalen amerikanischen Fernsehstation erfährt der Zuschauer von einem Massenmord bei San Diego am 18. Juli 1984 [Der Vietnam-Veteran James Huberty erschießt 21 Menschen, H.C.]. Der Amoklauf eines einzelnen gegen seine Mitwelt erweist sich als moralisches Resultat des weit blutigeren Vietnam-Massakers, ‚des größten Amoklaufs in der bisherigen Kriminalgeschichte der USA‘, wo auch der Mordschütze James Huberty so wurde, wie er schließlich war.*⁵⁰

Mark Schlichters Kurzfilm *Amok* von 1993 setzt die filmische Arbeit am Thema in Deutschland fort. Schlichters Kurzfilm knüpft an seine Vorgänger an: Die langen Kamerafahrten durch das Zielfernrohr seines Gewehrs verweisen direkt auf Bogdanovichs *Targets*, die Lebensumstände des Protagonisten lehnen sich an *Taxi Driver* an.

Joel Schuhmachers *Falling Down* von 1993 erschließt das Thema endgültig für den amerikanischen Markt und bezieht sich unter anderem auf den Fall Huberty. Genau genommen handelt es sich um einen geteilten Plot: Ein bewegender, ungewöhnlicher *Cop*-Film wird mit der Erzählung vom langsam sich auf eine Amok-Bahn begebenden Protagonisten *D-Fense* kombiniert.

Ähnlich wie bei Otseps Film kommt der Musik eine entscheidende Rolle zu, nur dass sie bei Schuhmacher nun über den ganzen Film einen treibenden Rhythmus etabliert, dem die Handlung scheinbar kaum noch zu folgen vermag. Der Film ist so erzählt und angelegt, dass der an sich nicht sonderlich sympathische, *spießig* wirkende Held streckenweise zum Sympathieträger wird. Er wird durch die langsam nachgereichten persönlichen Verhältnisse (unglückliche Scheidung, Entzug der Kinder, Verlust des Arbeitsplatzes usw.) und Erlebnisse (Gewalt der Straße, Schnorrer, Ausbeutung des kleinen Mannes durch die Banken, Veruntreuung und Verschwendung öffentlicher Gelder usw.) *glaubwürdig* in einen Amoklauf getrieben, dessen streckenweise geradezu komische Inszenierung in einem Schnell- und Burgerrestaurant eben auf jenen historischen Fall Huberty verweist.

Der von Michael Douglas unvergesslich gespielte *D-Fense* kennt schließlich – ungewöhnlich genug für einen Amokläufer – Gnade und Recht. Seine finale Empörung über die Verlogenheit der Welt lässt ihn in einem tragischen Licht erscheinen. In den Schlüsselszenen übernimmt er von einem gegen die Kreditpraktiken der Banken demonstrierenden farbigen Anonymus den diffusen Auftrag, der Gesellschaft etwas in Erinnerung zu rufen: *Don't forget me* lautet der Auftrag des vom Großkapital betrogenen Anonymus. Erst jetzt behauptet er explizit und paradoxerweise in aggressiver Abgrenzung von einem aufdringlich fraternisierenden nazistischen Militaria-Händler seine Anbindung an die unschuldige Normalität, an den *common man*.

Der nach der Tötung des aufdringlichen Händlers telefonisch an seine Ex-Frau durchgegebene irreversible Seitenwechsel *auf die dunkle Seite des Mondes* (des *Amok*) beeinträchtigt so vor den staunenden Blicken des Kinopublikums die empathiefähige Substanz des Täters nur geringfügig. Der Film treibt in einer musikalisch inspirierten dynamischen Flucht auf sein unvermeidliches Ende zu und schafft es, alle Assoziationen und Details zu den Gründen und Motiven dieser Bewegung in seinen Fluss zu integrieren. Die wenigen explikativen Gesprächssequenzen der Ermittler mit Angehörigen und Zeugen wirken wie mit letzter Kraft verteidigte Inseln im Strom der gleichzeitig ablaufenden Eskalation

und werden gleichsam verschluckt von der akustischen und visuellen Dynamik des Films.

Michael Hanekes *71 Fragmente einer Chronologie des Zufalls* von 1994 bringt das Thema erneut ins große europäische Kino. Der Film erzählt vor allem die Vorgeschichte der Tat, indem ein vom Protagonisten immer mechanischer absolviertes professionelles Tischtennisstraining zur Chiffre eines Abrichtungsversuchs des Individuums durch die Leistungsgesellschaft wird.

Gerard Caillat leistet in Zusammenarbeit mit Pierre Legendre unter dem Titel *Die Fabrikation des abendländischen Menschen* 1996 für Frankreich eine filmessayistische Auseinandersetzung mit dem Amoklauf des kanadischen Gefreiten Denis Lortie von 1984, den dieses Buch schon ausführlich dargestellt hat.

In Abel Ferrarras *Das Begräbnis* (amerik. *The Funeral*) von 1996 wird ein Amoklauf als eindeutig psychotisch verankerte, krankhafte Reaktion ausgewiesen und dennoch beendet er symbolisch den Zerfall einer den gewalttätigen Regularien und Gesetzen der Mafia rettungslos ausgelieferten Großfamilie. Der Film schafft erzählerisch einen so riesigen Abstand zwischen der Anbahnung und dem Ausbruch, dass der Zuschauer wie betäubt von der Gewalt des Ausbruchs zurückbleibt. Die schauspielerische Leistung von Chris Penn erreicht dabei die Intensität von Robert de Niros Verkörperung des *Travis Bickle*.

Gus Van Sant knüpft mit *Elephant* auf neuen poetologischen Pfaden an den Schulamok von Columbine an. In *Elephant* (USA, 2004) passt sich die Kamera dem Tempo der Akteure, ihrem Gang durch die endlos erscheinenden Gänge der Schule, nacheinander an. Die subjektiv festgelegten Bilder, Eindrücke und Stationen der Schüler, die dem Geschehen vorausgehen und später zu seinem Verständnis herangezogen werden sollen, werden aus mehreren Perspektiven, aus dem Blickwinkel mehrerer beteiligter Personen immer wieder filmisch rekapituliert. Der Zeitfluss, die berühmte Chronologie der Ereignisse, wird im verlangsamt aufgenommenen Bilderstrudel einiger Personenporträts aufgelöst. Die vorangehenden Momente fügen sich damit nicht einfach kausal aneinander, sondern wiederholen sich, ohne eine Kausalität nahezulegen.

Was entsteht, ist eher eine Atmosphäre und ein Aussetzen des Nachdenkens in Kategorien der Kausalität und Motivation. Natürlich erhöht sich damit die *Bedeutsamkeit* dieser variierenden Bilderschleifen, aber die erhöhte Ausdeutungskapazität fließt nicht sofort in bestimmte, mit traditionell chronologieaffinen Erzählgenres einhergehende Interpretationen ab.

Für die Perspektive auf die Täter bedeutet das, dass der Graben zwischen der Selbstverständlichkeit ihres Tuns und der Unfassbarkeit auf Seiten der Opfer und Zuschauer noch vertieft oder zur eigentlichen Pointe wird. Die wenigen ausschnittshaften und traditionellen Visualisierungen ihrer Motivation dagegen – ein homoerotisches Duscherlebnis, ein im Hintergrund laufendes Hitlervideo, die karge Konversation mit

den Eltern oder das unvermeidliche *Egosbooter*-Spiel – wirken zitathaft und unproportioniert.

Gus van Sants, Fassbinders und Bolls Filme teilen hierbei die Eigenschaft, die stellvertretende Analyse und Interpretation von Szenen – Schlüsselszenen – kaum mehr zuzulassen. Es gibt keine Pointierung auf *Gründe*, es gibt Atmosphären oder quälend lange Darstellungen in Echtzeit, die allerhöchstens etwas für Sekunden nahe legen.

Anmerkungen

- 1 Zu Scorseses Filmen insgesamt siehe z.B. Robert Kolker, *Allein im Licht*. Penn. Stone. Kubrick. Scorsese. Spielberg. Altman (1980), München/Zürich (2001), S. 253-349. Zu *Taxi Driver* speziell s. Amy Jaubin, *Taxi Driver*, London (2000).
- 2 *Taxi Driver* [Making of, 26: 51ff.].
- 3 Vgl. Helmuth Plessner, (Kapitel) *Verkörperung I: Rolle und Darstellung* aus *Die Frage nach der Conditio humana* von 1961, in: ders., *Conditio humana*. Gesammelte Schriften VIII, Frankfurt/M. (2003), S. 136-217, hier: S. 195ff.
- 4 Vgl. Paul Schrader, *Taxi Driver*, London (1990), S. 25.
- 5 Schrader, *Taxi Driver*, 1990, S. 55.
- 6 *Taxi Driver* [01: 08: 39].
- 7 Vgl. Schrader, *Taxi Driver*, 1990, S. 3.
- 8 Vgl. Hikayat Hang Tuah. Die Geschichte von Hang Tuah. Aus dem Malayischen übersetzt von H. Overbeck, Zweiter Band, München (1922), S. 237f.
- 9 Vgl. Paul Ricoeur, *Narrative Identität* (1987), in: ders., *Vom Text zur Person*. Hermeneutische Aufsätze (1970-1999), Hamburg (2005), S. 209-225.
- 10 Pierre Legendre, *Das Verbrechen des Gefreiten Lortie* (Abhandlung über den Vater. Lektionen VIII), Freiburg (1998; frz. 1989), S. 102.
- 11 *Taxi Driver* [01: 04: 39].
- 12 *Taxi Driver* [56: 39].
- 13 Lewis Carroll, *Durch den Spiegel und was Alice dort fand* (1871), in: Lewis Carroll, *Alles über Alice*, Hamburg/Wien (2000), S. 143-302, hier: S. 230f.
- 14 Vom Humpty-Dumpty-Lied existiert frühzeitig eine niederdeutsche Version. Vgl. Heinrich Wilhelm Smiths Sammlung *Kinder- und Ammen-Reime in plattdeutscher Mundart* von 1836. Zit. bei Carroll, *Alice*, 2002, S. 230.
- 15 Dass es sich hierbei um ein aus dem Ritter-Roman in das Populäre ausgewandertes Motiv handelt, hat Hans Robert Jauss am Beispiel der *Lancelot*-Romane des Hochmittelalters längst gezeigt. Michael Rutschky kann später zeigen, wie sich wiederum Ritterroman und Dümmlingsmärchen verschränken und popularisieren. [Vgl. Michael Rutschky, *Lebensromane*. Zehn Kapitel über das Phantasieren, Göttingen (1998), S. 145 u. Hans Robert Jauss, *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/M. (1982), S. 286f.].
- 16 Vgl. Daniel Pipes, *Verschörung*. Faszination und Macht des Geheimen, München (1998), S. 27.
- 17 Ganz zu schweigen davon, dass kein geringerer als James Joyce in seinem *Finnegans Wake* das *Humpty Dumpty*-Lied weiterdichtete. Doch hier ist es einmal mehr nicht die Hochliteratur, die den Takt der behandelten ‚Erzählung und Lebenswelt‘-Relation vorgibt.

- 18 Vgl. Garry Boulard, Huey Long: His Life in Photos, Drawings and Cartoons (2003) u. Hermann B. Deutsch, The Huey Long Murder Case, Garden City/ New York (1963).
- 19 <http://humptyd.blogspot.com/>.
- 20 <http://www.answers.com/topic/humpty-dumpty>.
- 21 Robert Penn Warren, Der Gouverneur, Hamburg (1951), S. 14. Der Roman erschien unter dem Titel *All the King's Men* bei Harcourt, Brace and Company 1946 in New York.
- 22 Taxi Driver [51: 20].
- 23 Rutschky, Lebensromane, 1998, S. 37.
- 24 Rutschky, Lebensromane, 1998, S. 36.
- 25 Rutschky, Lebensromane, 1998, S. 38.
- 26 *Das Drehbuch gefiel mir. Wir alle waren sehr angetan. Ich denke, das lag allein an der Hauptfigur, der Entfremdung des Typen, seiner Einsamkeit. Wir alle konnten uns bis zu einem gewissen Grad mit ihm identifizieren.* [Zit. n. Chris Heath (Interview mit Robert de Niro), Reine Nervensache, in: Vanity Fair, Nr. 7, 08.02.2007, S. 244-254, hier: S. 249].
- 27 Rutschky, Lebensromane, 1998, S. 44.
- 28 Rutschky, Lebensromane, 1998, S. 44.
- 29 Rutschky, Lebensromane, 1998, S. 166.
- 30 Rutschky, Lebensromane, 1998, S. 145.
- 31 Miguel de Cervantes, Der sinnreiche Junker Don Quijote von der Mancha [1605/15], München (2002), S. 26.
- 32 *Taxi Driver* [Making of 44: 20].
- 33 Vgl. Thomas Steinfeld, Wo der Freund wartet und die Mutter niemals hinkommt. Die Einsamkeit des Waldläufers: James Fenimore Coopers *Lederstrumpf*-Romane und die Geburt des Western, in: FAZ, 03.05.2001. So verwundert es – nach einem Hinweis Scorseses – ebenfalls nicht, dass sich die gesamte Handlungsstruktur des Films auch auf diejenige von John Fords *The Searchers* problemlos abbilden lässt. [Vgl. Pete Fraser, *Taxi Driver*, London (2000), S. 86f.]. Dazu auch Maria Ossowska, Das ritterliche Ethos und seine Spielarten (1973), Frankfurt/M. (2007), S. 196ff.
- 34 Vgl. John Splinter Stavorinus, Esqu., *Voyages to the East-Indies*, London (1798), S. 294. Es handelt sich um eine Anmerkung des englischen Übersetzers Samuel Hull Wilcocke dieses ursprünglich niederländischen Berichts von Starvorinus' Reise (1768-71) von 1791. Hinweis auf die Stelle bei Henry Yule/Arthur Coke Burnell (Hg.), *Hobson-Jobson: Being a Glossary of Anglo-Indian Colloquial Words and Phrases and of Kindred Terms; Etymological, Historical, Geographical, And Discursive*, London (1886), S. 15. Hier wird allerdings nicht deutlich, dass es eine Anmerkung des Übersetzers ist.
- 35 Vgl. die Berichte von de Couto (1602) und della Valle (1624).
- 36 *Mishima* [USA 1987].
- 37 Vgl. Fraser, *Taxi*, 2000, S. 69.
- 38 Friedrich Sieburg, *Die stählerne Blume. Eine Reise nach Japan*, Frankfurt/M. (1939), S. 94.
- 39 Sieburg, *Blume*, 1939, S. 64.
- 40 Marguerite Yourcenar, *Mishima oder die Vision der Leere* (1980), München (2005), S. 7f.
- 41 Yourcenar, *Mishima*, 2005, S. 90ff.
- 42 Yourcenar, *Mishima*, 2005, S. 86.

- 43 Yourcenar, Mishima, 2005, S. 74.
- 44 Yourcenar, Mishima, 2005, S. 80.
- 45 Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III [Werke, Bd. 15], Frankfurt/M. (1996), S. 361.
- 46 Yourcenar, Mishima, 2005, S. 36.
- 47 Hegel, Vorlesungen, 1996, S. 353. Dazu auch Matthew J. Iannucci, Postmodern Antihero. Capitalism and Heroism in *Taxi Driver*. On Travis Bickle, American, in: Bright Lights Film Journal, Issue 47 (Febr. 2005), S. 1-9 [<http://www.brightlightsfilm.com/47/taxi.htm>].
- 48 Niklas Luhmann, Die Realität der Massenmedien, 2., erweiterte Aufl., Opladen (1996), S. 109.
- 49 Vgl. Friedrich A. Kittler, Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik, hg. v. Ernst Behler, Jochen Hörisch und Günter Oesterle, Paderborn/München/Wien/Zürich, 4. Jg. (1994), S. 219-237.
- 50 *Amok* [DDR 1985]. Großer Dank an Kristin Schwidop für das *Text- und Montagebuch*, hier: S. 2.