

Bernd Scheffer

Das Gute am Bösen. Einführung zu dem Film
A Clockwork Orange
(Vortrag vom 17.11.2008)

Fast 40 Jahre alt ist *A Clockwork Orange*, einer der berühmtesten und erfolgreichsten Filme der Filmgeschichte. Bis heute hat er seinen Platz in vielen internationalen Top-Ten-Listen. 1971 unter der Regie von Stanley Kubrick in Großbritannien produziert, wurde er 1972 für mehrere Oscars nominiert (beste Regie, bester Film, bestes adaptiertes Drehbuch, bester Schnitt). *A Clockwork Orange* erhielt mehrere bedeutende Preise. Dieser Film hat als Kultfilm durchaus Karriere gemacht: Andere Filme oder Fernsehserien zitieren ihn direkt oder indirekt (von Andy Warhols „Vinyl“ bis hin zu den „Simpsons“). Natürlich gibt es längst auch eine Musicalversion von *A Clockwork Orange*. Musikgruppen benennen sich nach dem Film und die „Toten Hosen“ veröffentlichen 1988 das Album *Ein klein bisschen Horrorshow* mit dem Titel *Hier kommt Alex*. Aufnäher, Anstecker, Tätowierungen, alles ist verfügbar. (Und es soll Skinhead-Szenen geben, die *A Clockwork Orange* ohne jeden Blick für die Satire, den Sarkasmus und die bittere Ironie des Films wieder einmal voll und dämlich ernst nehmen; aber denen ist sowieso nicht mehr zu helfen.)

Ich übernehme zunächst die kurze Beschreibungen des Films, die der Regisseur Stanley Kubrick selbst einmal gegeben hat: *A Clockwork Orange* ist ein satirischer, pikanter, sardonischer, ironischer, politischer, gefährlicher, komischer, erschreckender, brutaler, metaphorischer und musikalischer Film.¹ Zumindest in der Anfangszeit, in den 70er Jahren, war der Film allerdings doch sehr umstritten und zum Teil sogar verboten. In Großbritannien war der Film 27 Jahre lang nicht zu sehen (erst wieder nach Kubricks Tod im Jahr 1999). Die ablehnende Kritik richtet sich gegen die im Film gezeigte Gewalt, gegen die gezeigten Schlägereien, Folterungen, Vergewaltigungen und Morde. Insbesondere wurde Stanley Kubrick eine „Glorifizierung sadistischer Gewalt“ (Pauline Kael) vorgeworfen. Susan Sontag soll den Film „faschistisch“ genannt haben (das

¹ Georg Seeßlen/Fernand Jung: *Stanley Kubrick und seine Filme*. Marburg: Schüren 1999, S. 187.

wäre m. E. eine eher dumme Äußerung einer ansonsten überragend klugen Kritikerin). In einem Verriss der Zeitschrift *The New Yorker* war zu lesen, der Film sei „deutsch, teutonisch in seinem Humor. Der Film könnte das Werk eines pedantischen deutschen Professors sein, der sich anschickte, eine Gewalt-Porno-Science-Fiction-Komödie machen zu wollen.“

Je öfter ich den Film sehe, desto mehr fällt mir auf, wie ungeheuer komisch dieser Film *A Clockwork Orange* in seinem schwarzen Humor über weite Strecken doch ist, zwar nicht zu Anfang, dann aber doch vor allem in der zweiten Hälfte. Diese Komik sieht man freilich nur, wenn man sich nach den Anfangsszenen nicht zugleich verpflichtet fühlt, den ganzen restlichen Film, alle einzelnen Einstellungen moralisch zu verdammen, wenn man sich also nicht sogleich selbst verpflichtet fühlt, sich jegliches Lachen zu verbieten, nur um sich selbst zu beweisen, dass man gegen die Reize des Bösen immun ist. Allerdings: Wenn man daraus keinen fundamentalen Vorwurf macht, dann ist die indessen die Beschreibung, hier werde Gewalt ästhetisiert, durchaus richtig.

Der Film basiert auf dem 1962 erschienen, ganz großartigen Roman von Anthony Burgess. Den Titel des Romans bzw. des Films erklärt Anthony Burgess selbst damit, dass es im Londoner Cockney-Dialekt eine Redewendung für äußerst seltsame, verquere Dinge gibt: „as queer as a clockwork orange“. So mag das „Uhrwerk Orange“ auf das verweisen, was im Film selbst thematisch wird: seine eigene, hochgradig sur-realistische Komponente. Alles was zu sehen ist, ist hochgradig stilisiert. Mir ist schleierhaft, wie auch erfahrene Kinokenner auf die Idee kommen konnten, den Film als realistisch anzusehen. Welcher Mann trägt schon dauerhaft einen so gewaltigen Penis-Schutz wie Alex und zudem noch *über* der Hose. Wer von uns besucht schon eine Milchbar, in der die Körper nackter Frauen als Tische dienen? Allein das Blut, das in diesem Film reichlich fließt, ist viel zu rosa, um mit echtem Blut verwechselt zu werden.

Buch und Film stellen – grob skizziert – Folgendes dar: Von 1962 bzw. 1971 aus gesehen spielt die Geschichte in einer imaginären, surrealen Zukunft Londons. Alex DeLarge (eventuell zu interpretieren als „Alexander der Große“), ein cleverer Jugendlicher von etwa 18, 19 Jahren (im Film wirklich faszinierend verkörpert von dem Schauspieler Malcolm McDowell) verbringt seine Zeit damit, dass er und seine Freunde exzessiv Alkohol und Drogen nehmen, wahllos Leute aus purer Lust und

Laune zusammenschlagen und ausrauben, Frauen vergewaltigen und deren Tod in Kauf nehmen. Alex stilisiert sich in seinen Gewalttaten als Künstler, er ist kostümiert und geschminkt, er begleitet fast all seine Brutalitäten mit Gesang und Tanz. Und ich denke, man versteht einfach mehr von diesem Film, wenn man Alex in dieser Rolle eines freilich aggressiven, bösen, aber auch eigentümlich attraktiven Künstlers sieht. Gewalt dient Alex als Mittel der künstlerischen Selbstinszenierung.

Alex wird wegen Mordes angeklagt und zu 14 Jahren Haft verurteilt. Man verspricht ihm aber, ihn freizulassen, wenn er sich der sogenannten Ludovico-Behandlung unterzieht: Er bekommt, ohne die Augen schließen zu können, Gewaltfilme und Musik vorgeführt (und zwar vorzugsweise Alex' eigene, bisherige Lieblingsmusik: Beethovens *Neunte Symphonie*), verbunden mit der Injektion eines Serums, das Übelkeit und Schmerzen verursacht. Diese Konditionierung führt in der Tat dazu, dass Übelkeit und Schmerzen alle weiteren Sex- und Gewaltphantasien von Alex verhindern. Er wird nun seinerseits in mehrfacher Hinsicht ein Opfer von Gewalt: einerseits durch die grausame Ludovico-Therapie, durch gewalttätige Übergriffe der Polizei, andererseits aber auch durch die alles andere als zimperliche Rache seiner früheren Opfer. Um ihr zu entgehen, stürzt sich Alex aus einem Fenster, überlebt und erwacht im Krankenhaus, die Konditionierung ist gelöscht: Alex ist wieder scharf auf Sex und Gewalt, und alles könnte wieder von vorne beginnen.

Großartig scheint mir das Buch von Burgess zum einen, weil es in ungewohnt mutiger Weise aus der Ich-Perspektive des Gewalttäters geschrieben ist – eine wichtige Perspektive der Gewalt, eine lehrreiche Perspektive des Bösen, ähnlich wie dann später (und dort noch ein Stück radikaler) in dem Ich-Roman *American Psycho* von Bret Easton Ellis (verfilmt 2000 unter der Regie von Mary Harron). Der Film *A Clockwork Orange* versucht diese Ich-Perspektive des Buches beizubehalten und das ist unbedingt gut so von Kubrick und Burgess (die zusammen das Drehbuch verfasst haben), dadurch dass Alex auch im Film als Erzähler seiner eigenen Geschichte auftritt. Hierin erscheint der Film allerdings weniger entschlossen als das Buch: Ein filmischer Blick von Außen auf Alex bleibt eben bei aller Nähe, die erzielt werden kann, ein anderer Blick als der von Alex selbst.

Im Buch verwendet Burgess durchgängig einen imaginären Slang, namens „Nadsat“, eine artifizielle Mischung aus Englisch, Russisch und wohl auch Jiddisch. So machen Burgess und Kubrick etwa aus dem Rus-

sischen „golova“ für „Kopf“ ein „gulliver“, und immer, wenn dann von einem Kopf die Rede ist, taucht in Roman und Film das Wort „gulliver“ auf. Alex und seine „droogs“, seine Kumpels hocken in der „Korova Milchbar“ (Russisch für „Kuh“) und trinken „Milch Plus“ mit „velocet“, Milch mit Drogen. Gewalt ausüben heißt „tollschocken“. Auch die Sprache ist also extrem stilisiert. Deutliche Unterschiede zwischen Buch und Film gibt es mit dem Schluss: Der Roman (jedenfalls in der Fassung, die Burgess selbst favorisierte im 21. Kapitel) sieht eine Art Rückkehr von Alex ins bürgerliche Normalleben vor; im Unterschied dazu enden die amerikanische Buchausgabe und der Film ohne diesen Optimismus auf freie, einsichtsvolle Entscheidungen gegen Gewalt.

A Clockwork Orange spielt zentrale philosophische Problem durch, spielt Fragen der Ethik und Moral durch, vor allem Fragen des freien Willens und Fragen der Legitimität staatlicher Gewalt: Handeln Staat und Gesellschaft gut, wenn sie notorischen Gewalttätern den sog. ‚freien Willen‘ gewaltsam nehmen, falls sie denn überhaupt einen ‚freien Willen‘ haben? (Biologen und Hirnforschung bestreiten dies zur Zeit sehr stark) Und: Was ist besser, einen Kriminellen durch drastische Methoden, durch böse Mittel, durch Gehirnwäsche und Folter zum Guten zu zwingen, die Gesellschaft dergestalt vor ihm zu schützen - oder aber ihm im Gegenteil die gute Freiheit zu lassen, eben auch böse handeln zu können?

Was ist bei *A Clockwork Orange* nun das ‚Gute am Bösen?‘ Was ist das ‚Böse am Guten?‘ Ich will darauf hinweisen, dass *A Clockwork Orange* wie wenige Filme vor ihm, aber viele Filme nach ihm, darauf zielt, die geltenden Maßstäbe von Gut und Böse absichtsvoll durcheinander zu bringen, Gut und Böse geradezu gegeneinander auszutauschen. Solche drastischen Verschiebungen zwischen Gut und Böse sind ein zentrales Merkmal von bedeutsamer Kunst, möglicherweise sogar eine ihrer zentralen Aufgaben.

Der Film zeigt gerade auch die starken Attraktionen des Bösen (ähnlich wie später der Film *Fight Club*): Drogen, Gewalt und gewalttätiger Sex führen nun einmal zu drastischen Steigerungen eines ansonsten eher armseligen Alltagslebens, verkürzt gesagt. Deswegen finden sie statt - im Film (und nicht selten leider auch in der außer-filmischen Realität). Gewaltausübung bringt wie Kunst und als Kunst den ansonsten unerreichbaren ‚Kick‘, bringt Erfahrungen, die ansonsten nicht so rasch und nicht so stark zu erzielen sind. Ich will das überhaupt nicht rechtfertigen oder gar beschönigen (im Gegenteil), aber wir brauchen das Eingeständnis,

dass Gewalt, dass das Böse in Filmen ungeheuer attraktiv ist (und dass es dort, im Film zumindest, auch für ‚gut‘ befunden wird bzw. werden darf). Würde man diese inzwischen doch wohl verbreitete und akzeptierte Grundvoraussetzung ‚im Film ist das Böse auch irgendwie gut‘ nicht mitmachen, müsste man mittlerweile 99 % aller Filme abschaffen. Dass damit auch eine Reihe von höchst bedenklichen gesellschaftlichen Folgen verbunden ist, ist freilich unbestreitbar. Wir können das komplexe, schwerwiegende Problem von ‚Medien und Gewalt‘ zwar andeuten, aber selbstverständlich nicht in diesem Rahmen lösen. Vielleicht kann man *A Clockwork Orange* sogar als einen der Anfänge des „psychotischen Films“ verstehen – in der Darbietung von Katastrophen-Phantasien, die zumindest aus jeder vernünftigen Außenperspektive in der Tat völlig wahnsinnig, völlig paranoid erscheinen, gekennzeichnet durch Realitätsverluste, die, wären sie real, ihren Ort in den Psychatrien hätten.

Der Film zeigt den Reiz des Bösen – so gesehen auch – das ‚Gute am Bösen‘. Was ist nun bei *A Clockwork Orange* umgekehrt das ‚Böse am Guten‘? Im Prinzip gehört es zu den Aufgaben des Staates, das Böse zu verhindern und zu bestrafen, und selbstverständlich ist das auch ‚gut‘ so. Doch der Staat und der Polizeiapparat, die hier im Film dargestellt werden, wollen zwar gegen das Böse vorgehen, machen das aber mit so bösen Mitteln und mit so bösen Leuten, dass Alex plötzlich ungeheuer gut dasteht. Das ist vielleicht die einzige größere Schwäche des Films: die Gegenspieler von Alex ausschließlich stark negativ zu zeichnen. Ich glaube, der Film wäre noch radikaler, wenn die Ambivalenz zwischen gut und böse auch auf der Seite der Gegner von Alex besser ausgearbeitet wäre.

Offenbar lehnen die allermeisten Zuschauer des Films zwar die böse Gewalt der staatlichen Gehirnwäsche ohne zu zögern ab (was sich ja ohnehin wie von selbst versteht), dass wir uns dabei aber auch überraschender Weise schon vehement auf die Seite von Alex schlagen, gleichsam seine alte Freiheit zurückfordern, uns emotional also weitaus eher gegen Staat und Polizei wenden als gegen Alex – obwohl Mitleid und Sympathie ja keineswegs zwingend sind bei einem üblen Bösewicht wie ihm. Wir schlagen uns auf die Seite des charmanten, begabten Übeltäters, wir beteiligen uns an dem Austausch der Täter- und der Opfer-Rolle. Wir erkennen in dem ‚gewitzten Dreckskerl‘, der gebildet und sauber daherkommt, eine auch uns bewegende Verletzlichkeit.

Filme verbinden, verbandeln, verbünden uns mit der bösen Hauptfigur, ohne unser bewusstes Zutun, phasenweise unkontrollierbar durch unseren ‚freien Willen‘ – besonders dann, wenn die Hauptfigur bzw. die Hauptfiguren ausschließlich von Personen umgeben sind, die noch schlimmer sind als die Protagonisten (so wie etwa in dem Film *Natural Born Killers*: Mickey und Mallory sind u. a. deshalb ‚gut‘, weil alle anderen Mitspieler noch weitaus schlimmer sind). In *A Clockwork Orange* erscheint Alex wesentlich sympathischer als etwa der die Ludovico-Methode unterstützende Innenminister, dessen deutsche Synchronstimme übrigens, schöne Ironie am Rande, von Horst Tappert, alias dem unerträglich guten „Derrick“ stammt. Alex wird durch mehrfache Anspielungen in die Nähe der Christus-Rolle gebracht. Während Alex umgepolt wird, trägt er, aus Schläuchen und Elektroden geformt, eine Art ‚Dornenkrone‘ (wie einst Christus unter Pontius Pilatus). Umgepolt hält Alex wie ein guter Christ auch noch die andere Wange hin, als er geschlagen wird.

Hier kommt ein bemerkenswerter Effekt von Filmen zum Tragen, der offenbar schwer zu brechen ist: Man braucht ein Scheusal nur lange genug in den Mittelpunkt zu stellen, die Hauptrolle spielen zu lassen (zumal wenn es sich dabei um einen so tollen Schauspieler handelt wie Malcolm McDowell), und wir als Zuschauer bieten Verständnis, Mitgefühl, Sympathie an, zumindest aber unsere Faszination, unser Interesse. Schon in dem Film *Vom Winde verweht* ist die böse Scarlett O’Hara in jeder Hinsicht reizvoller als die zum Speien gute Melanie. Rett Butler ist faszinierender als der laue Ashley, der sich nicht traut, böse zu sein. - Im *Schweigen der Lämmer* spielt Hannibal Lector alias Anthony Hopkins alle anderen Akteure in mehrfacher Hinsicht an die Wand. - Nicolas Cage verkörpert in *Lord of the War* einen wirklichen üblichen Waffenhändler; am Ende des Films mögen wir ihn, weil wir ja die ganze Zeit mit zusammen an seiner Seite gegangen sind, fast könnte man sagen: mit ihm zusammen gekämpft haben. Dass seine Frau diesem Schurken endlich den Laufpass gibt, bejubeln wir nicht, in eigenartiger Weise bedauern wird es. - Der Film *Untergang* mag an diesem paradoxen Problem gescheitert sein: Weil er Adolf Hitler mit der Filmkamera nahe kommen will, verliert er die wenigstens in diesem Fall gebotene Distanz. - Andreas Baader alias Moritz Bleibtreu bringt uns so gesehen jedenfalls phasenweise mehr auf seine Seite, als uns in Wirklichkeit lieb sein kann, als wir es ernsthaft vertreten können. - Der „Joker“, dargestellt von Heath Ledger in *The Dark*

Knicht lässt selbst den durch Luft fliegenden Batman aussehen wie einen arthritischen Nachtwächter, der schwer vom Fleck kommt.

Ich beklage diesen Kino-Effekt gar nicht, ich denke, man kann ihn sogar rechtfertigen als das auch emotional gestützte Durchspielen anderer Perspektiven auf Seiten von uns Zuschauern – Perspektiven, die wir eben nur in Roman und Film geboten bekommen. Es geht ja in dieser Veranstaltungsreihe des *Maxx*-Kinos vor allem darum, Kino-Effekte von Gewaltfilmen zu verstehen. „Unterstanding Media“ (um mit Marshall McLuhan zu sprechen), die Medien verstehen, erscheint mir mittlerweile als eine der wichtigsten Aufgaben unseres Lebens.

Und eigentlich müsste man den Film *A Clockwork Orange* dauernd gnadenlos anhalten und nur in Häppchen darbieten, um die Zuschauer, die nicht nur genießen, sondern auch verstehen wollen, noch genauer zum Beispiel auf die komischen Seiten des Filmes in allen Einzelheiten hinweisen: wie etwa Alex den Innenminister als Futtermaschine abrichtet, wie Alex Wein trinkt, wie sein Darmausgang von einem Justizvollzugsbeamten observiert wird (zum Brüllen komisch!), man könnte sich klar machen, dass die Mutter von Alex und sein Vater jeweils einfach nur ein Witz sind. - Allein über die Rolle der Augen in dem Film *A Clockwork Orange* könnte man ein ganzes Seminar machen: Die Augen von Alex, das eine geschminkte Auge, während er in die Kamera schaut, lange wie bei einem Standbild; die Augen, die er nicht mehr schließen kann; seine Manschettenknöpfe sind Augen usw. Es sind immer wieder die intensiv gezeigten Augen aller Mitspieler.

So sollten wir uns auch die Macht der Musik, um nicht zu sagen: die Gewalt der Musik, klar machen, derer wir uns wenig bewusst sind, wenn wir sie nur als begleitende Filmmusik hören. In *A Clockwork Orange* wird die Musik in durchaus seltener Weise selbst zu einer Art von Hauptfigur. Es gehört zu den herausragenden Qualitäten von Kubricks Film, dass der Film selbstreflexiv ist: Er thematisiert explizit die Gewalt im Film, dann etwa, wenn Alex durch Filmszenen, die ihm vorgeführt werden, konditioniert wird – und der Film thematisiert dabei vor allem auch die Macht der Musik, die Macht seiner eigenen Musik. Da läuft eine erstaunliche Musik-Kritik in diesem Film implizit mit: Alex weiß, was alt- und großbürgerliche Kunstauffassungen zum Teil immer noch nicht wissen: dass nämlich Kunst selten heiter, schön, angenehm und erhaben ist: Alex weiß, dass Kunst kaum noch dem Schönen, Wahren und Guten dient, dass sie uns nicht zu besseren Menschen macht, dass Kunst vielmehr

auch hässlich, verstörend, in gewisser Weise grausam ist, genauer gesagt: dass sie in solchen Situationen, in solchen Kontexten vorkommt – und dass gerade dies auch die Aufgabe von Kunst sein kann, dass gerade dies auch ihre Qualität ausmachen kann. Selbstverständlich: Es gibt Grenzen, nach wie vor, nicht alles darf erlaubt sein. Doch ein Film wie *Clockwork Orange* muss allemal erlaubt sein: Er zeigt, wenn auch satirisch, bitterböse und zynisch überzogen, was geschehen könnte und was geschieht, nach fast 40 Jahren in vielen modellhaften Facetten.

Selbstverständlich ästhetisiert dieser Film die Gewalt. Das kann man an der Musikbegleitung ebenso beobachten wie an der in deutlicher Choreographie und fast immer durch Tanz begleiteten Gewaltausübung. Die Klänge der Ouvertüre aus Rossinis *Die diebische Elster (La gazza ladra)* verleihen den eigentlich äußerst brutalen Gewaltszenen zu Beginn des Films tatsächlich etwas Heiteres, Beschwingtes, Leichtes, Fröhliches. Die Filmbilder sind perfekt auf die Einsätze der Musikinstrumente abgestimmt: Die Schlaginstrumente des Orchesters sind genau im dem Moment zu hören, als Flaschen auf Köpfe knallen oder Körper durch Fenster fliegen. Gleiches gilt, wenn begleitend zu einer Vergewaltigung *Singin' in the Rain* gesungen und getanzt wird. Auch der Totschlag der Katzen-Frau, der Cat Lady wird getanzt, zudem mit einer albernen surrealen Phallusfigur, neuerlich in einer Art von Gewalt-Ballett. Tanzartig sind auch die Sexszenen mit den beiden Mädchen, die Alex in einem Plattenladen buchstäblich aufgabelt: Als gelte es, den oder das „Quicky“ zu erfinden, wird Sex hier so rapide beschleunigt, dass die Komik einer Angelegenheit, die gemeinhin so ernst genommen wird wie nichts sonst in der Welt, hier einmal deutlich zutage treten kann. Die Bewegungen, vor allem die sich wiederholenden Penetrations-Bewegungen des, wie Alex zu sagen pflegt, „alten Rein-Raus-Spiels“ sind eben auch einigermaßen komisch, nicht wahr?

Wie auch immer: Die Ästhetisierung von Gewalt ist vor allem auch ein Erkenntnismittel: Nicht im Sinne einer klaren Botschaft, auf die der Film festzulegen wäre. Zwar spielt der Film die radikale Kritik an einem Überwachungs- und Umerziehungs-Staat und an gestörten Privatbeziehungen durch, zwar favorisiert der Film in gewissem Sinne sogar ein künstlerisch-anarchistisches Lebensmodell, aber selbstverständlich ist dies eine filmisches Angebot im Bereich der künstlerischen Fiktionen für weitere, nunmehr tatsächlich auf die reale Gesellschaft bezogenen Diskussionen - jedoch: Von realen Handlungsvorschlägen, von konkreten

Gebrauchsanweisungen oder gar von Gesetzesvorschlägen kann in keiner Weise die Rede sein: Der Film ist surreal, er ist so real, aber auch so interessant wie ein ‚Orangen-Uhrwerk‘.