



Bartl, Andrea

Bewegung, Wahrnehmung, Kunst : Zu einer möglichen Analogie von Flanerie und Amoklauf - und der Frage, warum Frauen flanieren, aber nicht Amok laufen

Datum der Zweitveröffentlichung: 13.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Beitrag in Sammelwerk

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116779x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2017): Bewegung, Wahrnehmung, Kunst : Zu einer möglichen Analogie von Flanerie und Amoklauf - und der Frage, warum Frauen flanieren, aber nicht Amok laufen, in: Georgiana Banita, Judith Ellenbürger, und Jörn Glasenapp (Hrsg.), Die Lust zu gehen : Weibliche Flanerie in Literatur und Film, Paderborn: Wilhelm Fink, S. 113–131, doi: 10.30965/9783846761915_008.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

BEWEGUNG, WAHRNEHMUNG, KUNST

Zu einer möglichen Analogie von Flanerie und Amoklauf – und der Frage, warum Frauen flanieren, aber nicht Amok laufen

Ein Mann geht durch die Straßen – ohne festgesetztes Ziel. Vielmehr ist es seine Bewegung, um die es geht. Mitunter bleibt er stehen, weil etwas seine Aufmerksamkeit fesselt, dann läuft er wieder beschleunigt los. Auch Hindernisse stehen in seinem Weg, die seine Bewegung hemmen oder umlenken oder die er beseitigen muss, um weiterzugehen. Immer wieder kommt es zu kurzen Kontakten mit Passanten. Während der ganzen Zeit nimmt der Mann die Umwelt mit geschärftem Blick und aufmerksam hörend wahr, ja, die chaotischen, heterogenen Reize seiner Umgebung fließen in seinem Bewusstsein zu etwas Neuem, zu einem einmaligen Welterlebnis zusammen. Vielleicht ist gerade das der Grund, warum dieser Mann von manchen Autoren provokativ zum Inbegriff des Künstlers erhoben wird. Von wem ist die Rede? Von einem traditionsreichen Typus der Literatur- und Filmgeschichte: dem Flaneur. Gibt man diesem soeben beschriebenen Mann jedoch nur ein einziges weiteres Attribut bei – nämlich ein nicht ganz unwesentliches: eine Schusswaffe –, so wird aus ihm ein anderer Typus, der sich in Literatur und Film seit den 1990er Jahren, insbesondere seit etwa 2000 zu häufen scheint: der Amokläufer.

Dieser provokanten Behauptung einer Strukturanalogie von Flanerie und Amoklauf soll im Folgenden genauer nachgegangen und zudem ein weiterer Aspekt aufgeworfen werden: Wenn man in der eingangs imaginierten Szene – der Mann, der durch die Straßen geht – noch etwas anderes austauscht, nämlich das Geschlecht der Figur, so verändert sich die Szene grundlegend. Eine Flaneurin kommt in der Kunst wie der sogenannten ‚Wirklichkeit‘ seltener vor als ein Flaneur, lässt sich freilich, wie der vorliegende Band zeigt, durchaus finden – aber eine Amokläuferin? Um diese Frage zu beantworten, empfiehlt es sich, vier Argumentationsschritte zu unternehmen: Nach einer Definition des Phänomens Amok auf der Basis aktueller Forschungsergebnisse (1) und einer Reflexion über die Analogie von Flanerie und Amoklauf (2) mag eine Beispielanalyse von Joel Schumachers 1993 angelaufenem Film *FALLING DOWN* (3) diese strukturelle Parallelität weiter erhellen, bevor abschließend (4) die Frage aufgeworfen wird, warum Frauen eher flanieren als Amok laufen.¹

1 Dabei besteht eine stets mitzudenkende Prämisse des Folgenden in der emotionalen Betroffenheit und moralischen Verurteilung, die die Straftat Amok, eine besonders schockierende und ethisch höchst fragwürdige Handlung, in der Autorin dieses Beitrags wie sicherlich auch dessen Leser(inne)n hervorruft.

1. Was ist Amok?

Amok war in Bezug auf sein Vorkommen in westlichen Industrienationen bis vor kurzem ein relativ unerforschtes Phänomen. Aufgrund der seit Mitte der 1990er Jahre deutlich zunehmenden Zahl von Amokläufen gerade in Schulen, den sogenannten *school shootings*,² stößt Amok seit einigen Jahren auf starkes wissenschaftliches Interesse insbesondere in den Disziplinen Psychologie, Kriminologie, Soziologie – hier jeweils mit dem Ziel der Prävention –, zudem in der Philosophie, Literatur- und Filmwissenschaft. Dennoch besteht zum Thema Amok nach wie vor ein gewisses Forschungsdesiderat, was sich schon im Fehlen einer allgemein gültigen, übergreifenden Definition des Begriffs zeigt. Versucht man dennoch, Amok auf der Basis neuerer Forschungsarbeiten zu definieren, so mag folgende Begriffsbestimmung eine erste Eingrenzung des schwer fassbaren Phänomens bieten: Amok gehört als eigenständige Untergattung zur Gruppe der homizidal-suizidalen Gewalttaten und ist darin von anderen Untergattungen, beispielsweise Selbstmordattentaten, Kamikaze-Angriffen oder ›Familiendramen‹, oft durchgeführt als erweiterte Suizide,³ abzugrenzen.⁴ Eine Sonderform des Amoklaufs stellt, wie gesagt, der Amoklauf jugendlicher Täter an Schulen dar (*school shooting*).

2 Vgl. Jens Hoffmann: »Amok: Ein neuer Blick auf ein altes Phänomen«, in: Clemens Lorei (Hrsg.): *Polizei & Psychologie: Kongressband der Tagung »Polizei & Psychologie« am 18. und 19. März 2003 in Frankfurt am Main*, Frankfurt am Main 2003, S. 397-414, hier: S. 397 sowie Robert Brumme: *School Shootings: Soziologische Analysen*, Wiesbaden 2011, S. 9. Eine detaillierte Definition von *school shootings* ist zu finden in ebd., S. 14-17.

3 Es besteht, trotz dieser Abgrenzung, eine enge Verbindung von Amok und Suizid; viele Amokräter planen als Ende ihres Amoklaufs den eigenen Suizid oder nehmen bewusst in Kauf, von der Polizei getötet zu werden. Das zeigt den autodestruktiven, aggressiv-suizidalen Impuls eines Amoklaufs, der oft vom Täter als Selbstopfer für einen höheren Wert (wie Gerechtigkeit etc.) oder als persönlicher Ausweg aus dem Leiden, das die Welt unweigerlich bereit zu halten scheint, inszeniert wird. Vgl. Lothar Adler: »Amok«, Vortrag im Rahmen der Ringvorlesung »Gewalt und Terror« der Universität Erfurt, 19.11.2002, S. 12, unter: <http://www.db-thueringen.de/servlets/DerivateServlet/Derivate-1297/adler.html> [Zuletzt aufgerufen am 18.1.2013], ferner L. Adler, K. Lehmann, K. Räder, K. F. Schünemann und G. Hajak: »Gibt es Prädiktoren für impulsive, homizidal-suizidale Gewalttaten?«, in: *Das Gesundheitswesen*, Jg. 56 (1994), S. 548-552, hier: S. 551.

4 Nach Brumme: *School Shootings*, S. 13, Abb. 1. Vgl. aus anderer Perspektive zu diesem Tatspektrum auch den Band: Manfred Wolfersdorf und Hans Wedler (Hrsg.): *Terroristen-Suizide und Amok*, Regensburg 2002. Adler: »Amok«, S. 6. – Das *National Center for the Analysis of Violent Crime* des US-amerikanischen FBI nimmt eine andere Definition und Klassifikation von Amok vor: nach der Zahl der Opfer und deren Relation zum Täter, des Weiteren nach der Anzahl der Schauplätze. So tötete der Familien-Massenmörder maximal vier seiner Familienmitglieder; falls die Opferzahl höher als vier sei (egal ob Familienmitglieder oder nicht) und der Täter sich selbst nach der Tat tötete, sei von einem Massenmord mit Suizid auszugehen; der »spree killer« sei eine Variation eines Amoktäters, der an mehr als einem Tatort agiere etc. In der deutschen Kriminalistik hat sich diese Einteilung ebenfalls durchgesetzt, ist aber nicht unumstritten – aus ethischen Gründen (die Opfer-Zahl als Klassifizierungsmerkmal zu verwenden, ist pietätlos) und weil die Schadensstatistik bei Amok-

Der Diplom-Psychologe Jens Hoffmann, Geschäftsführer eines Verbundes von Kriminal- und Polizeipsychologen, definiert Amok als die »intentionale und nach außen hin überraschende Tötung und/oder Verletzung mehrerer Personen bei einem Tatereignis ohne Abkühlungsperiode, wobei einzelne Tatsequenzen im öffentlichen Raum stattfinden.«⁵ Diese Formel ist erläuterungsbedürftig, fasst sie doch komprimiert wesentliche Erkenntnisse der gegenwärtigen Amokforschung zusammen.

Die Wendung »intentionale und nach außen hin überraschende Tötung und/oder Verletzung« betont, dass Amok fast nie eine Spontantat ist, sondern im Gegenteil oft eine lange Vorgeschichte mit sich steigernden Fantasien aufweist, die in einer Art mentalem *Skripting*, einem inneren Drehbuch-Entwurf, den möglichen Ablauf der Amoktat im Voraus imaginiert.⁶ Gerade bei *school shootings* kommt es oft vorab zu Ankündigungen des Amoklaufs (= *leakings*).⁷ Natürlich hat Amok den Charakter des Rausches, des radikalen Wutausbruchs, aber er besitzt in seiner vorangehenden Planungstätigkeit durchaus auch einen intentionalen Charakter, zumal jeder Amoklauf ein gewisses Maß an Organisation, beispielsweise bei der Waffenbeschaffung oder Kleiderwahl,⁸ erfordert. Auch dokumentieren Augenzeugenberichte und Videoaufzeichnungen (exemplarisch sei hier auf Mitschnitte einer Filmkamera in der Cafeteria der Columbine High School während des Amoklaufs durch die jugendlichen Täter Dylan Klebold und Eric Harris am 20. April 1999

laufen in Deutschland eine geringere Opferzahl aufweist als bei Amokläufen in den USA: Im Schnitt wurden (für die Zeit 1980-2001) in der BRD pro Amoklauf 1,3 Menschen getötet und rund zwei Menschen verletzt. Bei etwa einem Viertel der Amokläufe in Deutschland entsteht ein Sachschaden bis in Millionenhöhe. Quellen dieser Informationen: Für die USA: J. E. Douglas, A. W. Burgess, A. K. Burgess und R. K. Ressler (Hrsg.): *Crime Classification Manual*, San Francisco 1992 sowie Hoffmann: »Amok«, S. 397. Für die BRD: Adler: »Amok«, S. 9.

5 Hoffmann: »Amok«, S. 399. Hoffmann klammert zudem aufgrund ihrer oft anders gelagerten Beziehungsdynamik und psychischen Verfasstheit des Täters Taten im Familienkreis aus dem Problemfeld Amok aus. Eine andere Definition von Amok lautet nach Adler: »nicht materiell oder kriminell motivierte, tateinheitliche, mindestens in selbstmörderischer Absicht durchgeführte, auf den unfreiwilligen Tod mehrerer Menschen zielende plötzliche Angriffe«. (Adler: »Amok«, S. 7).

6 Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 397.

7 Vgl. ebd., S. 408, darüber hinaus aber auch Brumme: *School Shootings*, S. 53-57.

8 Amokläufe sind häufig bis in viele Detailfragen hinein inszeniert; die Kleiderwahl spielt dabei (insbesondere bei *school shootings*) eine wichtige Rolle. Fast alle jugendlichen Amoktäter in Schulen wählten beispielsweise schwarze Kleidung, zum Teil auch Trenchcoats, Camouflage- oder Kampfkleidung, Skimasken etc. Das dient der Selbstinszenierung und der Vermummung, zudem baut es aber auch eine emotionale Distanz zu den Opfern und zum Tatort auf. Vgl. Brumme: *School Shootings*, S. 51. Auch D-Fens, der Amokläufer in dem (unten genauer zu analysierenden) Film *FALLING DOWN*, zieht sich mit zunehmender Verwandlung in einen Amokläufer um: Zu Beginn des Films trägt er als Angehöriger der Mittelschicht und (früherer) Angestellter weißes Hemd und Krawatte, später dunkle Militär-Kampf-Kleidung.

verwiesen) häufig die »überraschende« Ruhe der Täter, selbst kurz vor dem Selbstmord.⁹

Die weiteren Teile der Definition von Hoffmann verdichten ebenfalls wichtige Elemente des Amoks: Amok ist im Gegensatz zu anderen Gewalttaten stets auf mehrere potenzielle Opfer ausgerichtet (»Tötung und/oder Verletzung mehrerer Personen«). Statistisch betrachtet, besteht bei Amokläufen zumeist eine Fremdeheitsbeziehung zwischen Täter und Opfer;¹⁰ das heißt, der Amokläufer kennt die Opfer seiner Tat oft nicht oder nur flüchtig – hierin liegt wiederum ein mögliches Abgrenzungsmerkmal des Amoklaufs von anderen Gewalttaten, etwa Tötungsdelikten im Familienkontext. Ein zusätzlicher Unterschied zu diesen Delikten besteht in der Tatsache, dass, wie Hoffmann betont, »einzelne Tatsequenzen im öffentlichen Raum«, beispielsweise auf der Straße oder in einem Schulgebäude, stattfinden. Hoffmanns Formel »einzelne Tatsequenzen« deutet jedoch bereits an, dass Amok auch deswegen so schwer zu definieren ist, weil es hierbei oft zu »Mischformen« kommt: Ein Amoklauf kann durchaus in der Familie bzw. im privaten Raum beginnen oder enden und damit die Tötung von Familienangehörigen in die eher amoktypische Tötung von Fremden im öffentlichen Raum einbeziehen. Charakteristisch ist für den Amoklauf dennoch der klar begrenzte zeitliche und räumliche Rahmen (»bei einem Tatereignis ohne Abkühlungsperiode«), der sich darin unter anderem von Serienmorden unterscheidet.

Die Definition von Hoffmann mag im Kontext der Frage nach geschlechtsspezifischen Mustern¹¹ an dieser Stelle noch durch eine zweite Begriffsklärung ergänzt werden: DSM-IV, das *Diagnostische und Statistische Manual Psychischer Störungen*, beschreibt Amok als eine »dissoziative Episode, die durch eine Episode des Grübelns charakterisiert ist, auf die ein Ausbruch gewalttätigen, aggressiven oder menschengefährdenden Verhaltens folgt, das sich auf Personen und Objekte richtet. Eine solche Episode scheint durch eine wahrgenommene Herabsetzung oder Beleidigung ausgelöst zu werden und nur bei Männern vorzukommen.«¹² Der zweite Teil dieser Definition von Amok spricht die für unser Thema einschlägige Dominanz männlicher Täter an, ja im Grunde das fast gänzliche Fehlen weiblicher

9 Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 403-404.

10 Von 196 untersuchten Amoktaten dominierte bei 113 zwischen Täter und Opfer eine Fremdeheitsbeziehung, bei vier war das nicht bekannt. In den restlichen 79 Fällen waren zwar Familienangehörige, Freunde, Bekannte oder Liebespartner unter den Opfern, die die Amokräter auch zuerst angriffen; danach weiteten sich die Amokläufe aber zumeist auf fremde Personen aus. Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 400-401.

11 Auch Hoffmann geht in seiner Definition eines Amokläufers stets von einem männlichen Täter aus: »ein psychisch auffälliger Mann, welcher seine Probleme nicht mehr bewältigen kann und seine aufgestaute Feindseligkeit mit bewaffneten Angriffen gegenüber Personen, die nichts direkt mit seiner Krise zu tun haben, auslebt.« (Ebd., S. 398).

12 Henning Saß und Isabel Houben (Hrsg.): *Diagnostisches und statistisches Manual psychischer Störungen: DSM-IV; übersetzt nach der vierten Auflage des Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders der American Psychiatric Association*, Göttingen 1998, S. 897. Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 402.

Amok-Täter, was im letzten Kapitel dieses Beitrags nochmals genauer aufgegriffen wird. Der erste Teil der Begriffserläuterung des DSM-IV charakterisiert den typischen Verlauf einer Amoktat und deutet spezifische psychisch wirksame Auslöser solcher Taten an, die in weiteren Forschungsarbeiten, zumeist mit präventiv ausgerichtetem Erkenntnisinteresse, zu einer Art charakteristischem Psychogramm von Amoktätern¹³ weiterentwickelt wurde: Amoktäter erleben aufgrund einer narzisstischen Schwäche eine Zurückweisung durch andere als große Bedrohung, die als Abwehrreaktion übersteigerte Wut und Aggression hervorruft.¹⁴ Amoktäter leiden außerdem oft an Leistungsdruck bzw. dadurch verursachten Versagens- und Deklassierungängsten, die zum einen gesellschaftlich ausgerichtet (der sogenannten Mittelschicht-Hypothese nach entstammen Amoktäter statistisch häufig der Mittelschicht und fühlen sich von sozialem Abstieg bedroht),¹⁵ zum anderen geschlechtsspezifisch geprägt sind und Versagensgefühle in Bezug auf das Selbst- und Fremdbild eines idealen Mannes implizieren.

13 Hierbei wurde natürlich auch die Frage nach einer psychischen Erkrankung der Täter laut. Studien zeigen jedoch, dass bei jugendlichen Tätern in *school shootings* eine solche fast nie vorliegt. Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 402-403. Von 30 erwachsenen Amokläufern in den USA litten 40 bis 67 Prozent unter psychotischen Symptomen; eine andere Auswertung von insgesamt 196 Amoktaten in der BRD und den USA wies ebenfalls bei rund 50 Prozent der erwachsenen Täter psychopathologische Symptome (zumeist paranoide Wahnvorstellungen, häufig auch Depressionen, narzisstische, paranoide und/oder schizophrene Persönlichkeitsstörungen) nach. Bedenkt man, mit Adler, wie häufig psychische Erkrankungen auftreten (etwa ein Drittel aller Menschen haben einmal im Leben eine Phase psychischer Erkrankung) und dass im Vergleich dazu verhältnismäßig wenige Amoktäter eine konkrete psychiatrische Vorgeschichte haben, so müssen andere Faktoren (jenseits einer psychischen Erkrankung) hinzutreten, um eine Amoktat auszulösen. Vgl. Adler/Lehmann/Räder/Schünemann/Hajak: »Gibt es Prädiktoren für impulsive, homizidal-suizidale Gewalttaten?«, S. 551 sowie Adler: »Amok«, S. 13. Übrigens ist auch der Einfluss von Drogen, Alkohol etc. bei Amoktaten eher gering; nach Erkenntnissen von Adler sind nur zehn Prozent aller Amoktäter intoxikiert (das entspricht den gängigen Quoten für einfachen oder erweiterten Suizid und liegt weit unter dem Wert bei anderen Gewalttaten). Adler schließt daraus: »Amok ist kein kurzer ›Ausraster‹ Betrunkener, sondern eben eine Tat mit überwiegend klarem Entschluss.« (Adler: »Amok«, S. 10-12. Vgl. L. Adler, K. Lehmann, K. Räder, und K. F. Schünemann: »Amokläufer: Kontentanalytische Untersuchung an 196 Pressemitteilungen aus industrialisierten Ländern«, in: *Fortschritte der Neurologie/Psychiatrie*, Jg. 61 [1993], S. 424-433, hier: S. 430-431. Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 403, Adler: »Amok«, S. 10-11, Adler/Lehmann/Räder/Schünemann/Hajak: »Gibt es Prädiktoren für impulsive, homizidal-suizidale Gewalttaten?«, S. 550) Ein generelles Problem aller Studien zur Persönlichkeit von Amoktätern besteht darin, dass die Amoktäter zumeist (durch Selbstmord oder polizeiliche Intervention während des Amoklaufs) verstorben oder alternativ in Haft sind. Eine psychologische Untersuchung der Täter ist daher nicht möglich. Die Untersuchungen nehmen deshalb oft »nur« Kontentanalysen von Zeitungs- und Agenturmeldungen, eventuell von Gerichtsakten vor.

14 Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 406.

15 In Bezug auf *school shootings* vgl. Brumme: *School Shootings*, S. 75-89.

Weitere für Amokläufer charakteristische psychische Faktoren sind Empfindungen der Isolation und sozialen Entwurzelung,¹⁶ die häufig durch Erlebnisse wie Scheidung, Trennung, Verlassen-Werden, berufliche Kündigung, soziale Degradierung etc.¹⁷ akut verstärkt werden und Zukunftsängste sowie das Gefühl der Ausweglosigkeit und eingeschränkten Handlungsalternativen zur Folge haben.¹⁸ Auch muss der Amokläufer eine gewisse Waffenaffinität haben; es findet sich eine statistisch nachweisbare Häufung von Berufsfeldern bzw. Hobbys wie Militär, Polizei, Schießverein bei Amoktätern, ja, diese sind oft dezidierte Waffennarren.¹⁹ Auch leben sie, statistisch gesehen, zumeist in einem Umfeld, in dem der aktive Schusswaffengebrauch sozial akzeptiert ist und das zudem durchaus von einem eher konservativ-nationalistischen Wertesystem geprägt sein kann. Die neuralgische, kontrovers diskutierte Frage, ob einschlägiger Medienkonsum, wie das Nutzen von Ego-Shooter-Videospielen, Horrorfilmen, Death Metal-Music etc., die Wahrscheinlichkeit von Amokläufen erhöht, konnte jedoch bislang nicht abschließend geklärt werden. An einem Kausalbezug, der im Spielen von Ego-Shooter-Games die Ge-

16 So vor allem die ältere Forschung, dargestellt in Adler: »Amok«, S. 5.

17 Vgl. L. Adler, D. Marx, H. Apel, M. Wolfersdorf und G. Hajak: »Zur Stabilität des ›Amokläufer‹-Syndroms: Kontentanalytische Vergleichsuntersuchung von Pressemitteilungen über deutsche Amokläufer der Dekaden 1980-1989 und 1991-2000«, in: *Fortschritte der Neurologie/Psychiatrie*, Jg. 74 (2006), S. 582-590, hier: S. 585. Dabei liegt ein Verstörungspotenzial von Amok gerade in der Tatsache, dass die Täterbiografien oft erstaunlich durchschnittlich und die Motive der Amokläufe weitverbreitet sind (»Geldnöte, Schulprobleme und Arbeitslosigkeit, Trennungen von Partnern und ähnliches« [Adler: »Amok«, S. 1]).

18 Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 409. Fiedler sieht zudem eine Nähe zwischen Symptomen einer akuten oder latenten dissoziativen Persönlichkeitsstörung und dem typischen Verlauf einer Amoktat: ein Laufsyndrom, das zu Beginn hohe Aktivität beinhaltet und später in einen tranceähnlichen Zustand und in Ermüdung mündet. Phasenweise kann während der Amoktat ein Identitätswechsel stattfinden; der Täter verwandelt sich aber schließlich wieder in die ursprüngliche Persönlichkeitsfiguration zurück. Das Ende von Amoktaten ist zudem, wenn sie nicht zur Tötung oder Selbsttötung des Amokläufers führen, von »Erschöpfung, Schlaf und eine[r] Amnesie für die Lauf-Episode« geprägt. (Peter Fiedler: *Dissoziative Störungen und Konversion*, Weinheim 2001, S. 354. Vgl. auch Hoffmann: »Amok«, S. 407) Die akute Phase des Amoklaufs ist jedoch psychologisch noch weitgehend unerforscht. Hoffmann und Adler betonen das auffällige, fast unerklärliche Phänomen, dass der Täter selbst durch das Schockmoment beim Tod des ersten Opfers nicht aus der tranceartigen Fokussierung aufwacht und den Amoklauf nicht abbricht, sondern stringent zu Ende führt. Bei manchen Tätern mag das ebenfalls Symptom einer dissoziativen Persönlichkeitsstörung sein. Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 407, Adler: »Amok«, S. 10. Zum typischen Verlauf einer Amoktat vgl. Adler: »Amok«, S. 5 und 10.

19 Vgl. Adler/Lehmann/Räder/Schünemann/Hajak: »Gibt es Prädiktoren für impulsive, homizidal-suizidale Gewalttaten?«, S. 549. Vgl. auch die Studie: Adler/Lehmann/Räder/Schünemann: »Amokläufer«, S. 427-428 sowie Adler/Marx/Apel/Wolfersdorf/Hajak: »Zur Stabilität des ›Amokläufer‹-Syndroms«, S. 586. In Bezug auf *school shootings* vgl. Brumme: *School Shootings*, S. 105.

fahr einer erhöhten Affinität für Gewalttaten allgemein und Amoklauf speziell suggeriert, besteht sogar zu Recht ein wachsender Zweifel.²⁰

2. Bewegung, Wahrnehmung, Kunst: Zur Analogie von Flanerie und Amok

Nach einer Betrachtung historisch realer, durch Forschungsarbeiten der Psychologie, Soziologie und Kriminologie aufgearbeiteter Amoktaten seien nun die Grenzen zwischen den Diskursbereichen überschritten und Amokläufe als literarisches und filmisches Thema in den Fokus genommen. Der Kulturwissenschaftler Stephan Porombka stellt in seinem Essay »Schwarze Flaneure« (1999) die Frage nach modernen Formen des Flanierens und findet sie in kulturanalysierender, mitunter kulturkritischer Perspektive beispielsweise in Phänomenen wie Jogging oder Stadtmarathon – und eben auch im Amoklauf.²¹ Denkt man diese ebenso provokante wie kluge Idee weiter und fragt nach strukturellen Parallelen von Amoklauf und Flanerie, so ergeben sich vielfältige Analogien. Diese seien hier anhand dreier charakteristischer Aspekte erläutert, die meines Erachtens sowohl für den Flaneur als auch für den Amokläufer als literarische wie filmische Figuren zentral sind: die organisch verbundene Trias von Bewegung, Wahrnehmung und Kunst.²²

20 Natürlich ist es unleugbar, dass die Darstellung von Gewalt in Filmen, Fernsehsendungen, Videospielen und der Musik zunimmt, auch durch verbesserte Tricktechnik und IT-Möglichkeiten immer realistischer gezeigt werden kann. Viele dieser Medien, die für Jugendliche in der Praxis relativ einfach zugänglich sind, bieten Gewalt als positiv bewertete, zumindest als nicht dezidiert negativ bewertete Problemlösungsstrategie an und die Figuren, die Gewalt ausüben, verfügen über Identifikationspotenzial. Manche Studien weisen nach, dass vor allem jugendliche Amokläufer in der Zeit vor ihrer Tat Ego-Shooter-Spiele, Horror-/Gewalt-Filme, einschlägige Songs aus den Bereichen Heavy Metal, Death Metal etc. konsumierten (vgl. dazu Brumme: *School Shootings*, S. 44–45). Aber diese Studien beruhen mitunter auf ideologisch geprägten Analysen von Einzelfällen. Gegenbeispiele, das heißt jugendliche Amokläufer ohne oder mit nur geringer Erfahrung mit Ego-Shootern etc., sind durchaus belegt und nicht zuletzt die überwältigende Anzahl von Ego-Shooter-Konsumenten, die *nicht* Amok laufen, spricht gegen eine einfache Kausalbeziehung. Erneut ist daher (wie bei der Frage nach psychischer Erkrankung als Grund für den Amoklauf) festzuhalten: Ein gewisser verstärkender Einfluss von gewaltaffinen Medien ist durchaus möglich und denkbar, aber als monokausale Erklärung von Amokläufen nicht tauglich. Hoffmann geht sogar von der Gegenthese aus: Jugendliche Amokläufer können narzisstische Kränkungen nicht anders kompensieren als in eigenen Machtfantasien und suchen daher gezielt Ego-Shooter-Spiele auf. Der potenzielle Amoktäter greift daher aktiv nach gewaltverherrlichenden Medien und wird durch sie nicht erst passiv zum Amoktäter gemacht. Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 406.

21 Stephan Porombka: »Schwarze Flaneure: Versuch über den Zusammenhang von Flanerie und Amoklauf«, in: Stephan Porombka und Susanne Scharnowski (Hrsg.): *Phänomene der Derealisierung*, Wien 1999, S. 283–311.

22 Vgl. dazu im Hinblick auf den Flaneur auch Andrea Bartl: »Gehen, Sehen, Notieren: Der Künstler als Flaneur im Werk Hanns-Josef Ortheils«, in: Stephanie Catani, Friedhelm Marx

Bewegung

Beide, Flaneur und Amokläufer, bewegen sich zu Fuß durch den öffentlichen Raum, der stets ein besiedelter, kein Naturraum ist. Würde man den konkreten ›Kurs‹ und den Bewegungsablauf beider Figuren aufzeichnen, kämen wahrscheinlich ähnliche Werte zutage. Beide Figuren gehen ziellos, zufallsbestimmt in mäandernder Route, die sich in direkter Interaktion mit der Umwelt entwickelt: Neue Reize ziehen die Figuren an, Hindernisse hemmen ihre Wege oder lenken diese um. Der Unterschied besteht hier in einer graduellen Verschiebung ins Intentionale: Die Route des Amoklaufs ist wegen des mentalen *Skriptings* im Vorfeld eventuell noch stärker festgelegt als die Route des Flaneurs, was aber wohl mehr den realen, historischen Amoklauf, nicht den künstlerisch-fiktiven betrifft, denn in Filmen und Erzählungen werden die intentional gesteuerten Elemente in der Wegwahl des Amokläufers oft eher vernachlässigt. Flanerie und Amok ähneln sich auch in der mit ihnen oft verbundenen Motivik der Grenzüberschreitung,²³ die zudem doppelt codiert ist: Der Flaneur und der Amokläufer passieren zum einen topografische Grenzen (zwischen Stadtvierteln, zwischen privaten und öffentlichen Räumen, generell zwischen Innen und Außen) und lassen zum anderen ethische Grenzen hinter sich, die von kulturellen Normen gesetzt sind.

Mit Walter Benjamins Betonung des Müßiggangs²⁴ im Flanieren gedacht, sind beides, das Flanieren und das Amok-Laufen, Gegenmodelle zu einer bürgerlich-ökonomischen Leistungsethik. Auch eine weitere von Benjamin formulierte²⁵ Grundbedingung des Flanierens verbindet dieses mit dem Amoklauf: die prinzipielle Fremdheit des jeweiligen Akteurs. Der Flaneur bewegt sich entweder in einem fremden Raum oder verwandelt durch sein Flanieren den bekannten Raum in einen fremden; dasselbe gilt – in radikalisierte Form – für den Amoktäter: Sein Handeln ist durch das Gefühl der Isolation und emotionalen Distanz zu seiner Umgebung geprägt, und durch seine Tat kommt es zu einer extremen, nachhaltigen Verfremdung des Ortes; er macht den Ort zum Tat-Ort, zum Erinnerungsort an ein traumatisches Ereignis, der von den Opfern, aber auch Unbeteiligten lange Zeit nicht mehr unbelastet betreten werden kann. Zugleich heben beide, Amokläufer und Flaneur, den Ort und den Zeitpunkt ihres Gangs aus der Struktur des Zufälligen, Bedeutungslosen, Ephemerem und Vergänglichem heraus und machen

und Julia Schöll (Hrsg.): *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe: Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*, Göttingen 2009, S. 141-169.

23 In Bezug auf den Flaneur vgl. Walter Benjamin: »Die Wiederkehr des Flaneurs« (1929), in: ders.: *Kritiken und Rezensionen*, Gesammelte Schriften Band 3, Frankfurt am Main 1978, S. 194-199, hier: S. 197. In Bezug auf den Amokläufer vgl. Wolfgang Sofsky: *Zeiten des Schreckens: Amok, Terror, Krieg*, Frankfurt am Main 2002, S. 46. Vgl. auch Heiko Christians: »Wissen Sie, was Amok ist? Eine kleine Literatur- und Mediengeschichte der grenzenlosen Wut«, in: Ottmar Ette und Gertrud Lehnert (Hrsg.): *Große Gefühle: Ein Kaleidoskop*, Berlin 2007, S. 225-242, hier: S. 235-236.

24 Vgl. Walter Benjamin: »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire« (1937/1938), in: ders.: *Abhandlungen*, Gesammelte Schriften Band 1.2, S. 511-604, hier: S. 542-543.

25 Vgl. Benjamin: »Die Wiederkehr des Flaneurs«, S. 194.

Ort und Zeitpunkt ihres Tuns durch ihr Tun bedeutsam, ja verankern sie als Koordinaten eines einmaligen, besonderen Ereignisses in der Geschichte.²⁶

Wahrnehmung

Flanerie und Amoklauf schaffen – unter anderem motiviert durch diese spezifische Bewegung – auch eine neue Form der Wahrnehmung, die von gängigen Wahrnehmungsweisen abweicht und sie im Sinne einer ganzheitlichen Wahrnehmung der Umwelt (bei gleichzeitiger Dominanz des Sehsinns) erweitert. Flanerie- und Amoktexte bzw. Flanerie- und Amokfilme akzentuieren in ihrer Narrativität und Motivik das Thema Wahrnehmung, vor allem das Sehen und Hören, was sich beispielsweise in Leitmotiven wie Blick, Auge, Brille etc. und in einer Betonung der Perspektive, einer stark perspektivisch geprägten Inszenierung der Umwelt zeigen kann. Auf die Figur (den Amokläufer wie den Flaneur) stürmt eine Fülle flüchtiger auditiver und visueller Reize ein, die in seinem individuellen, subjektiven Bewusstsein konstruktiv-assoziativ neu kombiniert werden. Der Flaneur liest durch sein Flanieren die Texte einer Stadt und setzt sie neu zusammen, was analog für den Amokläufer gilt; auch er entziffert die Zeichen der (Um-)Welt und codiert sie um. Das mag beim Amokläufer auf den ersten Blick weniger konstruktiv wirken als beim Flaneur, aber schon Benjamin betont das Moment der Gewalt,²⁷ das dem Flanieren inhärent ist, und der Autor (und Flaneur) Hanns-Josef Ortheil skizziert in seinem Essay »Der lange Abschied vom Flaneur« (1986) eine das Flanieren charakterisierende Tendenz zur Selbst-Auslöschung sowie zur Auslöschung der Umwelt.²⁸ Daraus geht im Umkehrschluss in neueren Reflexionen zum Flanieren die wachsende Skepsis darüber hervor, ob das künstlerische Sehen des Flaneurs überhaupt als konstruktiver Akt einzuschätzen ist.

Auch wahrnehmungsp^sychologisch verfügen literarische wie filmische Amok- und Flaneur-Figuren häufig über vergleichbare charakterliche Dispositionen und befinden sich emotional in ähnlicher Stimmung: Sie sind Einzelne, im doppelten Wortsinn Einzel-Gänger, und sie empfinden ein (positiv oder negativ konnotiertes, mitunter auch wertfrei konstatiertes) Gefühl der Isolation. Obwohl beide eine große Affinität für Orte haben, an denen sich die Masse trifft (das zeigt für den Flaneur bereits Edgar Allan Poes »The Man of the Crowd« [1840]), stehen sie in ihrer Selbstwahrnehmung in dezidiertem Oppositionsverhältnis zu dieser Masse. Flaneur und Amokläufer erleben sich selbst als vereinzelt und zugleich die sie umgebende Masse als kritikwürdig oder gar als feindlich. Durch das Flanieren bzw. den Amoklauf erheben sie sich über die Masse, was als Akt der Selbstsicherung dienen

26 Vgl. dazu in anderer Hinsicht Sofsky: *Zeiten des Schreckens*, S. 37–46. Vgl. Charles Baudelaire: »Le peintre de la vie moderne« (1863), in: ders.: *Œuvres complètes*, Band 2, Dijon 1976, S. 683–724, hier: S. 695 und Harald Neumeyer: *Der Flaneur: Konzeptionen der Moderne*, Würzburg 1999, S. 73 und 77.

27 Vgl. auch Porombka: »Schwarze Flaneure«, S. 287 und S. 290–291.

28 Hanns-Josef Ortheil: »Der lange Abschied vom Flaneur«, in: *Merkur*, Jg. 40 (1986), S. 30–42.

kann. Ihre mäandernde Bewegung und ihr schweifender Blick korrespondieren mit ihrer inneren Haltlosigkeit und Unruhe, die jedoch nach außen hin in einer Pose der Distanz und Ruhe erscheint. Dabei greifen diese Ruhe (das distanzierte Beobachten, das entschleunigte Schlendern) und paradoxerweise auch eine heftige, rauschartige Erregung (obsessives Wahrnehmen, beschleunigte, hektische Bewegungsphasen) ineinander. Flanieren und Amoklauf sind von Ruhe und Rausch, Entschleunigung und Beschleunigung gleichermaßen bestimmt.

Das gesamte Bewegungs- und Wahrnehmungs-, im Ganzen: Aktionsmuster der Flaneur- und Amokläufer-Figur wird in den filmischen wie literarischen Kunstwerken oft in zweifacher Weise semantisiert: als Ausdruck einer individuell-psychischen Krise, auch Ich-Dissoziation oder Identitätskrise, und zugleich als Symptom einer kulturell-gesellschaftlichen Krise, die beide im Flanieren bzw. Amoklauf zu überwinden versucht werden.²⁹ Hier schließt sich ein schon zum Topos der Flaneurliteratur gewordener, dritter Aspekt an, nämlich die (beispielsweise in Baudelaires Interpretation von Poes Erzählung »The Man of the Crowd« in »Le peintre de la vie moderne« vollzogene) Verbindung dieses spezifischen Gehens und Sehens mit der Kunst.

Kunst

Die Aktions- und Wahrnehmungsmuster des Flaneurs, vor allem seine andere, konstruktive Art des Sehens werden in vielen Flanerie-Texten als Form der Kunst, als künstlerisches Produzieren inszeniert; Flanieren wird zu einem (dem Erzählen analogen) Akt der Ästhetisierung der Umwelt wie des Ichs³⁰ und der Flaneur somit zu einer Spielart des Künstlers, ja mitunter gar zu dessen Inbegriff. Auch wenn das zunächst überraschend klingen mag, gilt diese Aussage gleichermaßen für viele Erzählungen, die einen Amoklauf thematisieren. In der deutsch- und auch der englischsprachigen Gegenwartsliteratur ist in den vergangenen Jahren – wahrscheinlich aufgrund der traurigen Aktualität des Gegenstandes, der medialen Präsenz von realen Amokläufen und insbesondere *school shootings* – eine verstärkte Präsenz des Themas Amok zu verzeichnen, und zwar gleichermaßen in der Jugendliteratur wie in der Literatur für Erwachsene. In der Bewertung, narrativen Gestaltung und angelegten Rezeptionshaltung ergeben sich in allen Romanen dabei zwei prinzipielle Möglichkeiten: Einerseits ist in den Texten (beispielsweise der Jugendliteratur oder der problemorientierten Unterhaltungsliteratur) durchaus der Wunsch zu erkennen, das Phänomen Amok gesellschaftsdiagnostisch und psychologisch zu erklären und damit zu verhindern. Hieran schließt sich ein pädagogisches Moment an, das es sich zum Ziel gesetzt hat, durch die literarische Darstellung von Amokläufen

29 Vgl. Porombka: »Schwarze Flaneure«, S. 287. Heiko Christians: *Amok: Geschichte einer Ausbreitung*, Bielefeld 2008, S. 44. Vgl. in kulturtheoretischer Hinsicht: Joseph Vogl: »Area Panic: Politische Einbildungskraft und die Frühgeschichte des Amok«, in: Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Hrsg.): *Die Macht und das Imaginäre: Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2005, S. 179-199.

30 Vgl. Porombka: »Schwarze Flaneure«, S. 292.

und *school shootings* die Leser für diese Gefahr zu sensibilisieren. Beispiele für solche Texte sind die Romane *Amok* (2005) von Manfred Theisen, *Kopfschuss* (2011) von Oliver Dreyer und *Give a Boy a Gun* (1999) von Morton Rhue, dem Autor von *The Wave* (1981). Alle genannten Romane thematisieren *school shootings* und stellen sich dezidiert die Fragen, wie eine solche Tat möglich wird, wie sie entsteht, wie sie sich ankündigt und damit natürlich implizit auch, wie sie zu verhindern oder wenigstens im Vorfeld zu erkennen gewesen wäre.

Andererseits finden sich Texte, die das Thema Amok mit gesellschaftsdiagnostischen, aber auch kunsttheoretischen Fragestellungen verbinden – und dabei interessanterweise Amok an die Kunst, konkret an das Motiv des Flaneurs (als Künstler) rückbinden. Hierfür seien ebenfalls Romanbeispiele genannt: *Aufräumen* (2008) von Franz Dobler und *German Amok* (2002) von Feridun Zaimoglu.³¹ In beiden Texten werden die Motivkreise Amoklauf, Flanerie und Kunst verschränkt. Zwar wird in beiden Fällen auf der Handlungsebene der Amok immer wieder angedacht, aber dann doch nicht ausgeführt; freilich verschiebt sich die Idee Amok in diesen Romanen in das Kunstwerk, ja, Amoklauf und Kunst werden in eins gesetzt: Die Erzählung selbst wird zu einer Art verbalem Amoklauf und ist von einer sich bis in den Exzess steigenden, dabei planvoll angelegten Wut- und Auslöschungsrhetorik geprägt, die an verbale Amokläufe in Prosawerken Thomas Bernhards oder Charles Bukowskis erinnert. Die Waffe dieser Amokläufer ist keine Pumpgun, sondern das (künstlerische) Wort. Zudem wird die Amok-Motivik in beiden Texten mit dezidiertem Gesellschaftsdiagnostik und -kritik verbunden, bei *German Amok* im Sinne einer Bestandsaufnahme der BRD in ihrer multikulturellen Vielfalt und in Bezug auf ihren Kunstbetrieb (die Hauptfigur ist »Kunstmaler«,³² die meisten der anderen Figuren sind ebenfalls Künstler aller Künste und Kunstsparten). Für unseren Kontext ist dabei besonders einschlägig, dass beide Romane Vertreter einer Literatur

31 Franz Dobler: *Aufräumen: Roman*, München 2008. Feridun Zaimoglu: *German Amok: Roman*, Frankfurt am Main 2009 (12002). Vgl. noch weitere Texte der Gegenwartsliteratur im Umkreis dieses Themas, die genauer zu sichten wären – neben den oben bereits genannten Romanen *Amok* und *Kopfschuss* unter anderem: Clemens Meyer: »German Amok« (in: *Gewalten: Ein Tagebuch*, 2010), Jodi Picoult: *Nineteen Minutes* (2007), Patrick Maak: *Martins Tagebuch* (2012) sowie Marc Höpfner: *Pumpgun* (2001). Vgl. auch den gemeinsamen Theatertext der Dramatiker Gian Maria Cervo, Marius von Mayenburg, Albert Ostermaier und Rafael Spregelburg mit dem Titel *Call Me God* (2012), der sich mit der historischen Amokfahrt der »Beltway Sniper Attacks« beschäftigt. Vgl. generell zur Geschichte des Amok-Motivs in Literatur und Film detailliert Christians: *Amok*. – Der Protagonist von Meyers Erzählung »German Amok« spielt ein mögliches *school shooting* zunächst virtuell in einem Ego-Shooter-Game mit Namen »German Amok« durch, was eine Vorläufer-Fantasie zu einem tatsächlichen Amoklauf zu sein scheint. So lassen auch das Datum 11.3.2009 und der Vorname Robert die Amokläufe von Winnenden und Erfurt anklingen. Der Text betont motivisch stark den Konnex von Bewegung, Wahrnehmung (vor allem Sehen und Hören) und Schießen, welcher der flaneur-typischen Trias von Bewegung, Wahrnehmung und künstlerischer Imagination entspricht.

32 Zaimoglu: *German Amok*, S. 115.

der Bewegung, Hybride aus ›Road-Books‹ (literarischen Roadmovies) und Flaneur-texten sind.

Bei der Analyse der genannten Prosatexte zeigen sich demnach interessante Gemeinsamkeiten der Figurentypen Flaneur und Amokläufer; insbesondere werden beide in literarischen Texten als Analogon für die Kunst genutzt. Allerdings fällt auch ein wichtiger Unterschied³³ auf: Der Flaneur taugt in seiner Figurenanlage definitiv nicht zum repräsentativen gesellschaftlichen Muster; er bleibt eine Einzelerscheinung, die höchstens für eine kleine Zahl ähnlich angelegter, (neo-)impressionistischer Künstlerfiguren repräsentativ sein kann. Im Gegensatz dazu wird aber in fast allen der untersuchten Texte Amok als sozial repräsentatives Phänomen gezeigt: Im Grunde bewegt sich der Amokläufer in einer (kritisch gezeichneten) Gesellschaft potenzieller Amokläufer.

Diese Thesen sollen nun in einer Einzelanalyse belegt und ergänzt werden. Nach der kursorischen Betrachtung einiger literarischer Texte soll dafür ein Film in den Blick genommen werden. Im angloamerikanischen Gegenwartskino findet ebenso wie in der aktuellen englisch- und deutschsprachigen Literatur eine starke Auseinandersetzung mit dem Phänomen Amok statt. Auch hier dominieren in den einschlägigen Filmen diagnostische Fragestellungen (›Wie entsteht ein Amoklauf?‹), was insbesondere (ähnlich wie in der Literatur) das Thema *school shootings* betrifft. Filme über Amok³⁴ thematisieren das Phänomen aber ebenso häufig wie die Lite-

33 Natürlich gibt es noch weitere Unterschiede: Amok ist auf Einmaligkeit angelegt, die Flanerie hingegen zumeist auf eine Wiederholung. Zudem hinterlässt der Kontakt mit dem Flaneur bei einem zufällig vorbeigehenden Menschen keine nachhaltigen Spuren; wahrscheinlich wird der Flaneur sofort vergessen. Der Kontakt mit einem Amokläufer hingegen hinterlässt im Leben jedes Menschen (ob als Opfer, Zeuge oder Polizist) nachhaltige Spuren der Traumatisierung. Das Agieren des Amokläufers ist, im Gegensatz zum Flaneur, für einen großen Personenkreis von existenzieller Bedeutung. Flanerie kann zum dauerhaften Lebensprinzip werden, Amok nur im übertragenen Sinne (beispielsweise im notorischen Querulantenentum). Ein tatsächlich ausgeführter Amoklauf zerteilt ein Leben in das Davor und das Danach; im (eventuell auch wiederholten) Flaneurgang hingegen fließen die Lebensphasen bruchlos ineinander. Die Wahrnehmung und Interpretation des Flaneurs durch Dritte ist für das Konzept der Flanerie nicht von Belang. Die Identität eines Amokläufers wird jedoch im Nachhinein (nach dem Amoklauf) massiv von Dritten mitkonstruiert, wird zum narrativen Identitätskonzept von außen: Die Nachbarn ›haben es schon immer gewusst‹, dass mit ›dem‹ etwas ›nicht stimmt‹, oder beteuern im Gegenteil, er sei ›sehr unauffällig‹ und ›ganz normal‹ gewesen, ja, keiner habe ›irgendetwas bemerken‹ können etc. Der Amokläufer selbst zielt mit seiner Tat – anders als der Flaneur auf seinem Weg – dezidiert auf die Wahrnehmung von außen.

34 Beispiele: *WE NEED TO TALK ABOUT KEVIN* (Lynne Ramsay, 2011, basierend auf der gleichnamigen Romanvorlage der US-Autorin Lionel Shriver aus dem Jahr 2003), *ELEPHANT* (Gus Van Sant, 2003), mehrere Filme über Amok des Regisseurs Uwe Boll: *RAMPA E* (2009), *HEART OF AMERICA* (2003), *AMOKLAUF* (1994). Zudem: *THE LIFE BEFORE HER EYES* (Vadim Perelman, 2007, gleichnamige Romanvorlage von Laura Kasischke), *FALLING DOWN* (Joel Schumacher, 1993), *AMOK: HE WAS A QUIET MAN* (Frank Capello, 2007), *THE DARKEST DA : STORY OF A T A GEDY* (Andrew Robinson, 2009); indirekt auch *BOWLING FOR COLUMBINE* (Michael Moore, 2002). Die meisten der Filme thematisieren *school shootings*;

ratur im Hinblick auf eine Gesellschaftsdiagnose (»Amok ist überall«) und/oder als eine kunsttheoretische Selbstreflexion (»Kunst ist Amok«).³⁵

3. Der Flaneur als Amokläufer: Eine Beispielanalyse von Joel Schumachers FALLING DOWN (1993)

Joel Schumachers FALLING DOWN spielt an einem Tag innerhalb von etwa zwölf Stunden; die Handlung setzt morgens ein und zeigt die von Michael Douglas gespielte Hauptfigur William Foster, genannt D-Fens, auf dem Weg zu seiner Exfrau, weil die gemeinsame Tochter an diesem Tag Geburtstag hat. D-Fens steckt mit seinem Auto in der morgendlichen Rushhour fest, steigt schließlich entnervt aus, lässt seinen Wagen zurück und beginnt zu Fuß durch Los Angeles zu gehen – und sein Fußweg wird zusehends zum Amoklauf.

D-Fens ist ein geradezu idealtypischer Amokläufer im Sinne moderner Amokforschungen, wie er im ersten Kapitel dieses Beitrags kurz skizziert wurde: Er ist Angehöriger der amerikanischen Mittelschicht, hat ein konservatives Wertesystem mit Hang zu Patriotismus und Xenophobie, die zum Teil in rassistische Äußerungen umschlägt, gleichzeitig aber um Political Correctness bemüht ist. D-Fens' Identität speist sich zudem aus dem kapitalistischen Konzept des mündigen Verbrauchers, das er wiederholt für sich in Anspruch nimmt.³⁶ Auch ist D-Fens ein

alle nutzen das Amok-Motiv als Mittel der Gesellschaftsdiagnostik und -kritik und untersuchen die Rolle der Gesellschaft, Familie und Medien vor und nach der Amoktat.

35 Manche Künstler, etwa der Surrealist André Breton, ziehen, kunsttheoretisch argumentierend, Analogien zwischen Amoklauf und Kunst. So heißt es in Bretons *Zweitem Manifest des Surrealismus*: »Die einfachste surrealistische Handlung besteht darin, mit Revolvern in den Fäusten auf die Straße zu gehen und blindlings soviel wie möglich in die Menge zu schießen. [...] Wer nicht wenigstens einmal im Leben Lust gehabt hat, auf diese Weise mit dem derzeit bestehenden elenden Prinzip der Erniedrigung und Verdummung aufzuräumen – der gehört eindeutig selbst in diese Menge und hat den Wanst ständig in Schußhöhe.« (André Breton: »Zweites Manifest des Surrealismus« [1930], in: ders.: *Die Manifeste des Surrealismus*, Reinbek bei Hamburg 1977, S. 56. Vgl. Christians: *Amok*, S. 26).

36 Hier tritt zu Flanieren und Amok-Laufen noch eine dritte Bewegungs- und Wahrnehmungsstrategie hinzu: das Shoppen, das eine moderne, weiblich konnotierte Variante des Flanierens ist und in FALLING DOWN gender-technisch ins Maskuline gespiegelt wird. D-Fens ist ein »Shopper« und hat ein ausgeprägtes Selbstverständnis als Konsument, der seine Rechte kennt und einfordert – was seinen Amoklauf mit auslöst. So geht D-Fens auf seinem Amoklauf mehrfach »einkaufen« (vgl. die Episoden im Supermarkt, Burger-Schnellrestaurant, Military-Shop). Dabei eskaliert die Situation stets, weil sich D-Fens in seinen Rechten als Käufer verletzt fühlt. D-Fens' Identität gründet, neben anderen Aspekten, somit im Konzept des »mündigen Verbrauchers« und Kunden. Auf seinem Weg durch die Stadt erwirbt sich D-Fens dabei von Episode zu Episode neue Gegenstände (zum Beispiel Waffen in sich steigender Anordnung: Baseballschläger, Butterfly-Messer, Schusswaffen, Raketenwerfer), tauscht oder verliert aber auch Gegenstände (Aktentasche, Schuh, Glaskugel). Diese Struktur erinnert zum einen an das Märchen von Hans im Glück (hier konsumkritisch in Szene gesetzt: als Ausdruck einer absurden marktwirtschaftlichen Ökonomie des Tausches),

Waffennarr mit militärischer Vergangenheit. Der Film enthüllt die nachhaltige Frustration und wachsende Wut, die D-Fens' Leben vor dem Amoklauf bestimmt: Die Ehescheidung und eine berufliche Kündigung erlebt er als narzisstische Kränkung, die in ihm massive Deklassierungsängste auslöst: gesellschaftlich-ökonomisch (er befürchtet nicht zu Unrecht das Abrutschen in die Unterschicht) und geschlechtsspezifisch (er entspricht nun nicht mehr seinem eigenen und dem sozial vermittelten Idealbild des erfolgreichen, seine Familie ernährenden Mannes). Soziale Kontakte hat D-Fens kaum; er ist ein Außenseiter und Einzelgänger.

So idealtypisch D-Fens daher das Profil eines Amoktätters verkörpert, es gibt auch einen deutlichen Unterschied: Aktuelle Amokforschungen betonen, wie gesagt, die vorhergehende, durchaus rationale Planungsphase des Amoklaufs, die im Falle von D-Fens extrem kurz ausfällt. Sein Amoklauf ist eher eine spontane Tat, was sich vielgestaltig begründen lässt: Schumachers *FALLING DOWN* aus dem Jahr 1993 ist ein sehr frühes Beispiel; die Amokforschung machte erst ab den späten 1990er Jahren deutliche Fortschritte, deren Hauptergebnisse, beispielsweise das Wissen um die umfassende Planungszeit von Amok, erst seit wenigen Jahren vorliegen. Auch spitzt Schumacher, wie noch zu zeigen sein wird, seine Amokläufer-Figur auf ihre soziale Repräsentanz hin zu: D-Fens scheint nur ein Amok-Potenzial auszuleben, das fast allen Figuren des Films latent inhärent ist. Zudem muss der neueren Amokforschung »vorgehalten« werden, dass sie Amok erklärbar und durch gute Prävention verhinderbar machen möchte – die Studien betonen daher die Vorlaufphase des Amoklaufs, die prinzipiell erkannt und konstruktiv unterbunden werden könnte, und minimieren die Unerklärbarkeit und angsterzeugende Spontanität von Amokläufen, die diese Taten aber definitiv nach wie vor haben und die eher in der Kunst zum Ausdruck gebracht werden können. Schon die ersten drei Minuten von *FALLING DOWN* (der Vorspann und die ersten Einstellungen bis zu dem Punkt, an dem D-Fens aus seinem Auto aussteigt und den Fußmarsch durch Los Angeles antritt) konzentrieren in diesem Sinne die wichtigsten Aussagen und Problemkreise des Films, und zwar in offenkundiger Nähe zum Motiv des Flanierens: Der Film über einen Amoklauf inszeniert sich programmatisch als moderner Flaneur-Film und zudem als Film mit vielen die Kunst selbst reflektierenden Schleifen. Dies wird im Folgenden in der Analyse einiger zentraler Episoden und speziell des Filmanfangs unter den drei Themenkreisen Bewegung im Raum, Wahrnehmung und Kunst entfaltet.

Schumachers Film lebt (mit Ausnahme des Beginns, der von unerträglicher Statik, dem Im-Stau-Stehen bei Hitze, geprägt ist) durchgehend von einer flaneurhaften Bewegung im Raum. D-Fens geht zu Fuß durch die amerikanische Großstadt

zum anderen an Adventure-Videospiele, in denen die Hauptfigur von Level zu Level bestimmte Items erwerben und erfolgreich einsetzen muss. – Vgl. Walter Benjamins berühmte Aussage: »Der Rausch, dem sich der Flanierende überlässt, ist der der vom Strom der Kunden umbrauten Ware.« (Benjamin: »Das Paris des Second Empire bei Baudelaire«, S. 558. Vgl. zu diesem Komplex auch die konsumkritischen Aktionen *I shop therefore I am* der amerikanischen Künstlerin Barbara Kruger).

Los Angeles. Diese Bewegung im Raum wird auch über zentrale Motive verhandelt, beispielsweise das Motiv des Schuhs, das in mehreren Einstellungen prominent und semantisch aufgeladen ins Bild gebracht wird. So läuft D-Fens (im Zuge seines Gangs durch die Stadt und seiner Verwandlung zum militaristischen Amokläufer) rasch seine Büroschuhe durch und geht in einen Military-Laden, um sich geländetaugliche Militärstiefel zu kaufen. Egal mit welchen Schuhen, D-Fens zeigt das typische Verhalten des Flaneurs: Er wechselt von Phasen des schnelleren Gehens in langsamere Bewegungen, bleibt unvermittelt stehen und geht dann abrupt weiter; auch lenkt er seinen Weg aufgrund topografischer und menschlicher Hindernisse um oder wird durch bestimmte Stätten und Ereignisse am Wegrand angezogen. Motivisch wird sein Gehen als ständige topografische Transgression in Szene gesetzt, in der zugleich eine ethische Grenzüberschreitung angesprochen ist. Im Zuge seiner schrittweisen Entwicklung zum Amokläufer überschreitet D-Fens mehrere Grenzen: sei es der Straßenrand des Highways, seien es die Grenzen von Grundstücken oder Stadtvierteln, seien es ethisch-strafrechtliche Grenzen, die D-Fens zunehmend (von Beleidigung über Sachbeschädigung und Körperverletzung bis zum Mord) verletzt. Topografisch durchläuft D-Fens alle Bereiche der Stadt: von den Außenbezirken bis zu dichter besiedelten Räumen, von den Armenvierteln bis zu den Villengegenden. Dabei begegnet er (in allen Milieus und Altersgruppen) immer wieder Parallelfiguren: ähnlich wütenden, ähnlich gewaltbereiten anderen Stadtbewohnern, denen man durchaus zutrauen würde, dass sie wie D-Fens von einem Moment zum nächsten plötzlich »ausrasten« und um sich schießen.³⁷ Schon die Raumstruktur des Films zeigt daher, dass D-Fens nur einer von vielen potenziellen Amokläufern ist; seine amokartige Wut, latente Gewalt und große Frustration sind in der gezeigten Gesellschaft allgegenwärtig und offenbar von dieser massiv mitverursacht.

Mit D-Fens' Gehen ist als zweiter Themenkreis dessen Sehen, dessen Wahrnehmung verbunden. Der Protagonist wird den ganzen Film über als Beobachter und Zuhörer gezeigt, ja, durch sein »Aussteigen« (im konkreten Sinn: das Aussteigen aus dem Auto zu Beginn, im übertragenen Sinn: seine Amoktat als Aussteigen aus seinem bisherigen Leben) sieht und hört er seine Umgebung, die Stadt Los Angeles, neu, anders. Einen wichtigen Faktor dieser Veränderung stellt sein Gehen zu Fuß dar, das die flaneurtypischen Implikationen in Bezug auf den Pkw-geprägten Alltag der USA radikalisiert: In der fußgängerfeindlichen Architektur der Schnellstraßen Los Angeles' und generell in der wenig fußgängeraffinen Kultur Nordamerikas ist ein Mann, der zu Fuß eine weite Strecke durch den urbanen Raum geht, noch ungewöhnlicher als ein Flaneur in den europäischen Metropolen London oder Paris

37 Beispielsweise der Verkäufer im Military-Laden, der wütende Telefonzellenbenutzer, die Gang aus südamerikanischen Einwandererkindern, die schimpfenden Golfspieler oder vor allem der »Not Economically Viable Man«. In ihrem Schimpfen über alltägliche Ärgernisse wie zu hohe Preise, irreführende Werbung, überflüssige Bauarbeiten auf der Straße, Verkehrsstaus etc. werden sich viele Zuschauer wiedererkennen müssen. Selbst der Polizist Prendergast vollzieht (noch im legalen Bereich) eine ähnliche Entwicklung wie D-Fens.

um 1900. Das Thema Wahrnehmung wird (wie das Gehen im Motiv des Schuhs) durch symbolische Motive in Szene gesetzt: Wiederholt finden sich Szenen, die D-Fens' Sehen in den Fokus rücken, indem die Kamera D-Fens beispielsweise dabei zeigt, wie er durch das Loch in seiner Schuhsohle auf die Stadt blickt, und kurz darauf selbst diese Perspektive einnimmt. Auch das Motiv der (gegen Ende noch dazu gesprungenen) Brillengläser verstärkt das. Schon der Beginn – D-Fens sitzt im Auto – ist von einer flaneurtypischen Fülle von visuellen und auditiven Eindrücken geprägt, obwohl zu diesem Zeitpunkt der Protagonist noch nicht geht, sondern, im Gegenteil, mit seinem Pkw im Stau steht. Der Film schneidet hier zwischen extremer Nahaufnahme und Totale, im Ton zwischen Stille und Lärm hin und her. All diese heterogenen, zum Teil sogar widersprüchlichen Eindrücke verbinden sich wie beim Flaneur in der Psyche von D-Fens zu etwas Neuem, zu einem extremen Erleben.

Schon in den ersten Minuten des Films deutet sich damit die Interaktion von Bewegung, Wahrnehmung und Kunst an, ja, es wird eine spezifische filmische Darstellungsweise entwickelt, die eine Ästhetik des Flanierens ist und die Amokthematik mit Mitteln des Flaneur-Films erzählt. Als Beispiele (erneut aus den ersten Minuten des Films) seien die schnellen, vom Ton unterstützten Schnitte zwischen einzelnen visuellen Reizen genannt; auch die Kameraführung könnte man mit ihrer langsamen, scheinbar ziellosen Bewegung über die Autos als flanierend bezeichnen. Durch die betonte Perspektivität der Kameraführung wird der Zuschauer zudem häufig in die subjektive Sichtweise von D-Fens hineinversetzt. Der Zuschauer sieht und hört, was der (spätere) Amokläufer sieht und hört. Auch die häufigen Rückenansichten von D-Fens setzen diese Figur provokant mit dem Zuschauer gleich. Radikaler könnte man die Idee, dass ein Amokläufer wie D-Fens in uns allen, zumindest in den gezeigten Vertretern der amerikanischen Gegenwartskultur mit ihren Militarismen und Frustrationen steckt, filmästhetisch kaum umsetzen. Diese Idee deutet sich schon in den ersten Sekunden des Films an, als die Kamera in ihrer flanierenden Fahrt über die Autos mehrmals eine US-Flagge als symbolischen Hintergrund erfasst.

Die Verbindung von Flanerie und Amok mit der Kunst bzw. die Trias von Gehen, Sehen, künstlerischem Schreiben/Lesen wird auch in einem Merkmal des Films deutlich, das (durchaus im Sinne aktueller Kulturtheorien mit erweitertem Textbegriff) die Textualität von Kultur respektive von Stadt, von Raum, von Identität in Szene setzt. Erneut am Beispiel der ersten Filmminuten: Die Kamera erfasst mehrere Schriftzüge (Autoaufkleber, Nummernschilder, Reklametafeln), die symbolische Bedeutung für die einsetzende Entwicklung von D-Fens und seiner Umwelt haben. Sie äußern die latente Aggression und sprachliche Gewalt (»Eat Shit«) dieser Gesellschaft und ironisieren D-Fens' Idee von Amok als christologischem Selbstopfer (»He died for our sins«), ja eröffnen die sozialkritische Ebene des beginnenden Films: Der Protagonist stirbt in der Tat als Sündenbock für die »Sünden« (= die potenzielle Amokbereitschaft) der anderen Figuren. Diese integrierten Schriftzüge sind ein (fast brechtisch wirkendes) Leitmotiv in *FALLING DOWN*, das zweifach motiviert ist: Sie eröffnen zum einen die Idee von der Textualität der Stadt und

von ihrem Flaneur, der durch seinen Spaziergang die Texte der Stadt neu liest, neu zusammensetzt, neu schreibt. Darin zeigt sich ein selbstreflexiver, autopoetischer Zug des Films. In seiner Ästhetik der Flanerie entwickelt der Film eine Reflexion über Sprache, Textualität und Kunst, die auch mit der provokanten Ineinsetzung von Amoklauf und Kunst spielt. Zum anderen (und diese kritische Botschaft bleibt trotz allem durchgehend bestehen) belegt die filmisch verfolgte Bewegung durch eine Welt aus rassistischen, gewaltaffinen Hassbotschaften, dass D-Fens' Amoktat kein Einzelphänomen ist, sondern die USA der Gegenwart ein prädestinierter Nährboden dafür zu sein scheint. D-Fens ist nur die Spitze eines Eisbergs. – Vom Flanieren zum Amoklauf ist es daher nur ein kleiner Schritt; D-Fens ist ein typischer Amokläufer und eine zeitgenössische Variation des Flaneurs. Und: D-Fens ist ein Mann – keine Frau.

4. Warum Frauen flanieren, aber nicht Amok laufen

Abschließend sei nochmals eine Überschreitung der Diskursgrenzen erlaubt, um nach der Amokläuferin zu fragen, dem weiblichen Pendant zum Amokläufer, und nach den Gründen ihres Fehlens sowohl in der Realität als auch in Literatur und Film. Der Neurologe und Psychiater Lothar Adler wies zusammen mit anderen Wissenschaftlern in einer Studie im Jahr 2006 nach, dass bei 104 untersuchten Amoktaten in Deutschland in der Phase 1980 bis 2000 102 Amoktäter männlich und nur zwei weiblich waren.³⁸ Weitere Studien (mit anderen Materialgrundlagen und Amokdefinitionen) benennen den Frauenanteil unter Amoktätern mit drei Prozent³⁹ oder fünf Prozent,⁴⁰ erarbeiteten aber in der Tendenz ähnliche Befunde. So untersuchte Robert Brumme im Jahr 2011 14 *school shootings*, bei denen alle

38 Vgl. Adler/Marx/Apel/Wolfersdorf/Hajak: »Zur Stabilität des ›Amokläufer-Syndroms‹, S. 585 und 588. Vgl. auch Adler: »Amok«, S. 9 und Adler/Lehmann/Räder/Schünemann/Hajak: »Gibt es Prädiktoren für impulsive, homizidal-suizidale Gewalttaten?«, S. 549. Siehe zudem die detaillierten Zahlen in Adler/Lehmann/Räder/Schünemann: »Amokläufer«, S. 427: Bei 196 untersuchten Amok-Fällen (101 in Deutschland, 95 in den USA) waren in Deutschland 96 Täter männlich, fünf weiblich und in den USA 91 Täter männlich, vier weiblich.

39 Lübbert untersuchte 118 Amokläufe im Zeitraum zwischen 6.4.1994 und 30.8.2000; in nur drei Prozent der Fälle waren die Täter weiblich. Vgl. Monika Lübbert: *Amok: Der Lauf der Männlichkeit*, Frankfurt am Main 2002, S. 62.

40 Vgl. Adler: »Amok«, S. 9. Siehe auch Lothar Adler: *Amok: Eine Studie*, München 2000, S. 54. Die sogenannte Einjahresprävalenz für Amok (= Wie viele Bundesdeutsche laufen, bezogen auf 100.000 BRD-Einwohner, in einem Jahr Amok?) zeigt in der BRD geschlechtsspezifische Unterschiede: Für den Zeitraum 1980 bis 1990 liefen (pro 100.000 BRD-Einwohner und Jahr) 0,03 Männer und nur 0,002 Frauen Amok. Für den Zeitraum 1990 bis 2001 halbierte sich diese Einjahresprävalenz noch (bei Männern und Frauen). Vgl. Adler: »Amok«, S. 8. Übrigens ist auch die Wahrnehmung, dass immer mehr Jugendliche Amok laufen, statistisch nicht haltbar und wohl nur durch die mediale Überrepräsentation von *school shootings* verursacht. Der ›typische‹ Amokläufer ist durchschnittlich 30 bis 40 Jahre

Täter männlich waren.⁴¹ Das weicht signifikant von vergleichbaren Geschlechterrelationen ab, sei es im Hinblick auf die Geschlechterverteilung aller Einwohner beispielsweise der BRD, sei es im Hinblick auf das Geschlechterverhältnis bei anderen Gewalttaten. Man kann daher sagen: Frauen laufen sehr selten Amok, und wenn, dann nehmen ihre Amoktaten oft einen atypischen Verlauf. So wurde zwar beispielsweise eines der ersten ›modernen‹ *school shootings* von einer jungen Frau begangen: Am 29. Januar 1979, einem Montag, schoss die 16-jährige Brenda Spencer in San Diego aus einem Fenster ihres Elternhauses heraus auf die Grundschule gegenüber; ihre Begründung wurde durch einen Song⁴² der Boomtown Rats weltberühmt: »I don't like Mondays«. Aber dies war, nach den oben angeführten Definitionen, kein typisches Amoklaufen, eher ein Amoksitzen. Auch schoss Brenda Spencer zwar in einen öffentlichen Raum (die Grundschule gegenüber) hinein, aber aus einem privaten Raum, nämlich ihrem Elternhaus, heraus. Es handelt sich daher um eine (geschlechtsspezifisch?) modifizierte Form von Amoklauf. Amok bleibt – in der Realität – somit ein männlich geprägtes Phänomen, und auch in Literatur und Film gibt es sehr selten weibliche Figuren, die Amok laufen.

Wie ist diese starke Geschlechtsspezifik beim Amoklauf zu erklären? Die Beantwortung der Frage ist schwierig und kann nur fragmentarisch, zudem spekulativ ausfallen. Amok ist eine Straftat, die in ihren Eigenschaften mit kulturell verankerten Genderzuschreibungen übereinstimmt, die in vielen Kulturen eher mit Konzepten der Männlichkeit verbunden sind: das souveräne, mächtige Agieren im öffentlichen Raum, der Gebrauch von Schusswaffen, eine Art ›Jagdmodus‹,⁴³ ein starkes Aggressions- und Gewaltpotenzial, hegemoniale Machtausübung durch Gewalt. Hinzu tritt ein religiös bzw. kulturell ebenfalls eher männlich codiertes Selbstbild des Erlösers (mit Waffengewalt). Der Mechanismus, dass beispielsweise ein erlittener Gesichtsverlust nach außen hin mit (zum Teil ritualisiert ablaufender) Gewalt geahndet werden muss, ist außerdem in vielen Kulturen seit Jahrhunderten Teil männlicher Rollenvorgaben, was nicht zuletzt der kulturgeschichtliche Ausschluss von Frauen aus Duellpraktiken belegt.⁴⁴ Die typischen Auslöser für Amokläufe sind ebenfalls psychologisch eher mit Männlichkeitskonzepten assoziiert: Deklassierungs- und Versagensängste in Bezug auf ein (selbst- und fremdvermitteltes)

alt, was der Altersverteilung bei ähnlichen Tötungsdelikten, etwa dem erweiterten Selbstmord, entspricht. Vgl. Adler: »Amok«, S. 8.

41 Vgl. Brumme: *School Shootings*, S. 36.

42 Weitere Songs wären »Laufen Sie doch mal Amok« (Konstantin Wecker), »Amok« (Lederhaken), »Amoklauf für alle« (Mono) oder »Einer für alle« (Heinz Rudolf Kunze). Vgl. hierzu Christians: *Amok*, S. 17.

43 Amoktäter zeigen jagdanaloges Verhalten, das auch »Kontrolliertheit, Zielorientiertheit und eine emotionale und physiologische Ruhe«, zudem »absichtsvolle Planung des Handelns« einschließt. Opfer von Amokläufen hingegen verfallen in den entgegengesetzten »Verteidigungsmodus«, der von Kampf- oder Fluchtstrategien, akutem Stress und Hektik geprägt ist. Beide Modi sind evolutionär motiviert und in vielen Kulturen durchaus geschlechtsspezifisch besetzt. Vgl. Hoffmann: »Amok«, S. 404.

44 Vgl. Christians: *Amok*, S. 245–246.

Idealbild des Mannes, die Überkompensation dieser Versagensängste durch eine erneut stark männlich codierte Gewalttat.⁴⁵ Die Mittelschicht-Hypothese ist hier eventuell geschlechtsspezifisch zu ergänzen, indem man in den Blick nimmt, dass Frauen weniger stark von beruflichen bzw. schulischen Deklassierungsängsten betroffen sind als Männer. So ist es statistisch nachweisbar, dass Mädchen weniger konfliktauffällig in der Schule sind, durchschnittlich bessere Noten erzielen und öfter gute Schulabschlüsse erreichen oder auf höhere Schulen übertreten können als Jungen.⁴⁶ Mädchen sind daher weniger gefährdet, durch schulische Überforderungs- und Frustrationserfahrungen in einen Amoklauf getrieben zu werden. Vielmehr ist das Gegenteil der Fall: Mädchen sind öfter Opfer von Amokläufen in Schulen; beispielsweise schossen die beiden Amokläufer in der Columbine High School teilweise sehr bewusst auf attraktive, erfolgreiche Mitschülerinnen. Es muss daher bei Amokläufen durchaus von einer geschlechtsspezifischen Opferwahl ausgegangen werden.

Die Autorin Gabriele Goettle treibt diese Frage provokant auf die Spitze, indem sie eine eigene Erklärung dafür findet, warum Frauen nicht Amok laufen: »Vielleicht ist es so, daß Frauen aus Geiz nicht Amok laufen. Denn wenn bei ihnen der Wunsch aufkommt, den Gatten, die Kinder und einige Kunden im Supermarkt niederzuschießen, kommen sie nicht umhin, den Schaden kaltblütig zu überschlagen; zudem stellt sich die Frage, wer das hinterher alles wieder wegmachen soll.«⁴⁷ Auch mögen High Heels ein ungeeignetes Schuhwerk sein, um kilometerlang mit Waffen gepackt durch eine unwirtliche Umgebung zu laufen ... Aber damit sind wir mitten im Bereich geschlechtsspezifischer Klischees, die sicher nicht ausreichen, um das facettenreiche Phänomen Amok adäquat erfassen zu können. Vielmehr muss Amoklauf als gesellschaftliche Erscheinung der außerkünstlerischen Realität und als Thema von Literatur und Film auch in den nächsten Jahrzehnten – mit durchaus geschlechtsspezifischer Perspektive – wissenschaftlich weiter erforscht werden.

45 Vgl. Lübbert: *Amok*, S. 90.

46 Vgl. dazu Christians: *Amok*, S. 246.

47 Gabriele Goettle: »Amok: Der Sprung über die Schwelle. Warum Biedermänner eines Tages wahllos in die Menge schießen«, in: *Die Zeit* (15.7.1988), H. 29, S. 33.