

Michael Braun

**Das Böse, vor dem Gesetz.
Konfigurationen der Gewalt in Stanley Kubricks
A Clockwork Orange (1971)***

A Clockwork Orange gilt als Kubricks umstrittenster und verstörendster Film. Mit der Darstellung der Gewalt-Therapierung und ihrer postexperimentellen Nachwirkung unterläuft der Film am laufenden Band unsere vertrauten Unterscheidungen von Gut und Böse. Der Beitrag untersucht an einem szenischen Beispiel (in der Gefängnisbibliothek), was die sozialen, ethischen und technischen Masterminds mit dem ultragewalttätigen Protagonisten, mit dessen Opfern, mit seinen vermeintlichen Helfern und mit seinen Zuschauern machen. Das läuft auf die Frage hinaus: Wird die Freiheit des Willens von Gott, von den Genen, aus der Gesellschaft oder aus dem Gehirn heraus gesteuert - oder wird sie an eine künstliche Intelligenz delegiert, die offenbar böse ist?

„Den Bösen sind sie los, die Bösen sind geblieben“, heißt es in der Szene „Hexenküche“ von Goethes *Faust*.¹ Mephistos Verse exorzieren den Teufel nicht, sie multiplizieren ihn. Mephisto übergibt damit fast prophetisch die Verantwortung für das Böse an alle, die, egal ob faustisch oder nicht, etwas Böses tun. An der Schwelle zur Moderne verwandelt sich der Böse bei Goethe vom Volksbucheufel in eine theatralische Figur, die sich freigemacht hat vom Verdacht des Frevels und es sich leisten kann, bei aller Gewalt, mit der er eine ganze Familie auslöscht, zugleich aufgeklärt, witzig, höflich aufzutreten. Mit dem perfiden Galan beginnt

* Der Beitrag geht aus einem Vortrag im Kölner Film Club vom 13. April 2023 zurück. Für wertvolle Hinweise danke ich Werner Kamp, für die Einladung und Diskussion vor allen Dingen meinen Kollegen Ben Dammers, Arno Meteling, Frank Münschke und Thorsten Pohl. Der mündliche Duktus ist weitgehend beibehalten. Basisinformationen zu dem Film: Michel Ciment: „Clockwork Orange“. *Das Stanley Kubrick Archiv*. Hrsg. von Alison Castle, Köln 2019, S. 490-519.

¹ Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Texte*. Hg. Albrecht Schöne. Berlin 2017, S. 107.

eine Moderne, der das metaphysische Obdach, nicht aber die Bühne fehlt, auf der die Bösen auftreten. Sie erscheinen als Schauspieler (in Klaus Manns Schlüsselroman *Mephisto*, 1936) oder als Musiker (in dem *Doktor Faustus*-Roman seines Vaters, 1947), als *Anwalt des Teufels* (so in Taylor Hackfords Film, 1998, mit dem diabolischen method acting von Al Pacino) – oder eben als hochintelligenter, ultragewaltsamer Brite in Stanley Kubricks *A Clockwork Orange* aus dem Jahr 1971, der den 1962 publizierten dystopischen Roman gleichen Titels von Anthony Burgess adaptiert; Kubrick hat das Drehbuch geschrieben, zum ersten Mal alleine, und von den Produzenten das Recht auf den *final cut* bekommen.

Diabolisches steckt schon im Titel des Films, der eine Redewendung aus dem Cockney-Englisch zitiert: „queer as a clockwork orange“ bringt etwas zusammen, das nicht zusammengehört, Technisches und Organisches, Menschenwerk und Naturalie; zudem sind Adjektiv und Nomen austauschbar, so dass die Orange wie ein Uhrwerk ticken und das Uhrwerk orangefarben sein kann.

A Clockwork Orange, den das British Film Institute 2012 auf Platz 75 des Kanons der Filmregisseure platzierte, gilt als Kubricks umstrittenster Film. Das liegt zunächst an dem Thema der Gewalt, das hier in verstörend intensiver Weise audiovisuell inszeniert wird, indem die Handlung einerseits nahezu vollständig konzentriert ist auf Fokus und Erzählerstimme von Alex, der keine Backstory hat, die erklären könnte, wie er zum Gewalttäter wurde; er durchläuft ein geradezu klassisches Fünfschema von Gewaltexzess, Gefängnis, Therapie, Resozialisierung und finalem Suizidversuch. Andererseits wird der Plot konterinstrumentiert von der neunten Sinfonie von Beethoven, der *Tell-Ouvertüre* von Rossini und Henry Purcells *Begräbnismusik für die Königin Mary*, die allesamt als Source-Musik eingesetzt sind, wenn auch akustisch verfremdet, doch mit klarem Fokus auf den Melodien, die zugleich die intradiegetischen Lieblingsmelodien von Alex sind. Während die amerikanische Filmkritikerin Pauline Kael (in ihrer sehr lesenswerten Rezension „Stanley Strangelove“²) im *New Yorker* 1972 den Film als „porno-violent sci-fi Comedy“ und seinen Protagonisten als faschistischen „punk sadist“ tadelte,² lobte Vincent Canby in der *New York Times* (vom 20.12.1971) Kubricks Film angesichts der zeitgenössischen Jugendgewalt als „british nightmare“ und

² Pauline Kael: „Stanley Strangelove“. *New Yorker*, January 1972.
<http://www.visual-memory.co.uk/amk/doc/0051.html> (zit. 03.05.2023).

als gelungenen Angriff auf die Komfortzonen einer ‚freudeschönergötterfunkelnden‘ Gesellschaft.³ Auch der Feminismus kann bis heute Anstoß an den toxischen Männlichkeitsfantasien von Alex und an den möblierten Frauenakten in der Korova-Bar nehmen, wo sich die Gang-Mitglieder mit drogensynthetisch aufgeladener Milch dopen.

Überhaupt unterläuft der Film am laufenden Band unsere vertrauten Unterscheidungen von Gut und Böse. Er stellt – jenseits der Theodizeefrage – verstörende Fragen: Woher stammt eigentlich die Gewalt? Welche Chance gegen sie hat die Güte? Was, wenn es eine Technik gäbe, die den Menschen davon befreien könnte, Böses zu tun? Wenn man so will, sind das die philosophisch, ethisch und politisch ins Moderne gewendeten vier Fragen, die Immanuel Kant in seinen *Vorlesungen zur Logik* (1800) gestellt hat:⁴ Was kann ich wissen – vom Guten? Was soll ich tun – um das Böse zu meiden? Was darf ich hoffen – wenn ich zum Guten getrieben werde? Und was ist der Mensch – ohne seine Willensfreiheit?

Ich möchte diese Fragen in gebotener Kürze an einer Szene veranschaulichen, die wir etwa nach einer Stunde screentime sehen. Es ist eine Schwellenszene zwischen dem zweiten und dritten Film-Akt, zwischen Gefängnis und Therapie, eine Szene, die auf den ersten Akt der Ultragewalt zurück- – und auf den vierten der Resozialisation von Alex vorausweist. Sie spielt in der Gefängnisbibliothek. Wir sehen Alex nicht in dem weißen Jumpsuit mit phallischer Maskerade, den er bei seinen Gewalttaten getragen hat, sondern in dunkelblauem Anzug, an einem Tisch in einem Folianten lesend. Der Gefängnispfarrer tritt zu ihm. Wir wissen aus der vorhergehenden Szene, dass Alex ihm bei den Sonntagsgottesdiensten treu an der Musikorgel assistiert hat. Was Alex in der ‚dicken Schwarte‘ liest, dem ‚big book‘, animiert ihn zu bizarren Gewaltfantasien: als römischer Zenturio geißelt er Jesus. Damit ist klar: Nicht die Lektüre der Bibel, und schon gar nicht das Gefängnis, kann aus ihm einen besseren Menschen machen. Aber vielleicht kann das der Pfarrer, den Alex ‚Vater‘ nennt. Der rezitiert im Duett mit Alex eine Passage aus dem Buch der Sprüche (24,1. 10), die von bösen Menschen handelt: „Do

³ Vincent Canby: ‚'A Clockwork Orange' Dazzles the Senses and Mind‘. *New York Times*. <https://www.nytimes.com/1971/12/20/archives/a-clockwork-orange-dazzles-the-senses-and-mind.html>, 20.12.1971 (zit. 03.05.2023).

⁴ Immanuel Kant: ‚Vorlesungen zur Logik (1800)‘. *Schriften zur Metaphysik und Logik* 2. (= Werke. Bd. IV). Hg. Wilhelm Weischedel, 8. Aufl. Frankfurt a.M. 1991, S. 448.

not envy wicked men, do not desire their company; for their hearts plot violence, and their lips talk about making trouble. [...] If you falter in times of trouble, how small is your strength?"

Genau diese Kraft und Hoffnung schöpft Alex aus einem Therapieprogramm, von dem er gehört und gelesen hat. Die Regierung soll es als behavioristische Resozialisierungsmaßnahme und auch gegen die Überlastung der Gefängnisse unter dem Namen „Ludovico-Technik“ eingeführt haben. Der nun folgende Dialog spitzt den diabolischen Zusammenhang von Gewalt, Sünde und Sühne zu. Er ist eingebettet in ein Framing der Dialogpartner, das die vertraute Raumordnung von Zentrum und Peripherie leicht verändert und dadurch die Komposition aus der Balance bringt: Kubrick „wants to provoke [the viewer’s gaze] by rupturing inviting spaces through the creation of elaborate tracking shots and by composing startlingly symmetrical images, regarded straight on, forcing the viewer to confront the image rather than being comforted by them“.⁵ Nachdem die Kamera Alex und den Pfarrer in einem leichten low angle shot durch einen perfekt ausgeleuchteten Korridor (beides ist charakteristisch für Kubricks Filme) verfolgt hat, verharrt sie länger als eine Minute in der Amerikanischen Einstellung; Alex steht frontal zum Zuschauer mit gesenktem Blick, der Pfarrer steht ihm seitlich zugeneigt, das Bücherregal neben Alex erscheint in leichter Schräge; das im Bildkader sichtbare Backlight einer kleinen Glühlampe fällt auf den Pfarrer. Alex beteuert, er wolle ja nur „gut“ sein („I just want to be good. I want for the rest of my life to be one act of goodness.“). Darauf entgegnet ihm der Pfarrer: „The question is whether or not this technique really makes a man good. Goodness comes from within. Goodness is chosen. When a man cannot chose he ceases to be a man.“

Das Gute und das Böse sind eine philosophische Sache, eine Frage der Willensfreiheit: Das ist die zentrale Frage, die Kubricks Film aufwirft, und wie bizarr und diabolisch diese Frage ist, zeigen die Instrumente, mit denen Alex als Versuchsobjekt getestet wird. Im Ludovico-Programm wird er mithilfe eines Lidhalters gezwungen, sich Gewaltfilme anzusehen, während er klassische Musik hört. Er wird unter diesem Dauerbeschuss so konditioniert, dass er fortan nur noch mit Furcht und hilflos-

⁵ Robert Kalker: „Kubrick and Framing.“ *The Bloomsbury Companion to Stanley Kubrick*. Hg. Nathan Abrams/I.Q. Hunter. New York u.a. 2023, S. 99-108, hier S. 102.

sem Schrecken auf brutale Situationen und sexuelle Reize reagieren kann; bei der postexperimentellen Generalprobe ist der Pfarrer der einzige unter den Zuschauern, der das angesichts der Frage nach dem freien Willen mit Unbehagen registriert. Das Experiment hat die Frage, ob die Freiheit des Willens von Gott, von den Genen, aus der Gesellschaft oder aus dem Gehirn heraus gesteuert wird, an eine künstliche Intelligenz delegiert, die offenbar böse ist. Die Ludovico-Technik gehört zu den manipulativen Masterminds in Kubricks Filmen, zu den „Gehirn-Welt[en]“, wie Gilles Deleuze sie genannt hat;⁶ sie steht ebenbürtig neben dem Computer HAL aus *2001: A Space Odyssey* (1968) und dem Overlook-Hotel in *The Shining* (1980). Filmtheoretisch führt uns Kubrick derart audiovisuell sprechende Brutalität als Gehirnwäsche vor. Dieses Brainwashing bewirkt – ungeachtet möglicherweise guter Absichten – immer etwas Böses, weil es dem Menschen mit der Freiheit der Wahl zwischen Gut und Böse eine wichtige Fähigkeit nimmt, die ihn erst zum Menschen gemacht hat.

Man kann diese Perspektive durchaus erweitern: Ist es gesund, auf Gewalttaten, wenn man gezwungen wird, sie zu sehen, mit Angst und Übelkeit zu reagieren? Ist es gut, angesichts eines Krieges den Salonpazifisten oder den Balkonbellizisten zu mimen? Kubricks Film wirbelt die Unterschiede zwischen Gut und Böse mächtig durcheinander, ohne sich für eine optimistische Version im Sinne von Rousseau zu entscheiden: Im vierten Akt wird Alex von seiner ehemaligen Gang und den gepeinigten Opfern heimgesucht. Die Kriminellen sind zu Polizisten geworden, die ihren ehemaligen Bandenchef beinahe ertränken, der verprügelte Obdachlose rächt sich seinerseits mit Schlägen an dem entlassenen Täter, ein von ihm verkrüppeltes Opfer treibt Alex mit der von diesem geliebten Beethoven-Musik zu einem Selbstmordversuch, der Innenminister sonnt sich im Rampenlicht des vermeintlichen Erfolgs seines menschenverachtenden Resozialisierungsprogramms, und Alex zeigt sich am Ende weder bekehrt noch familienbewusst (wie im Roman von Burgess), sondern Kubrick lässt ihn auf dem Krankenbett zum alten Status zurückkehren: Wir sehen einen künstlerisch begabten Mann mit Gewalt- und Sex-Fantasien, energisch und extrovertiert, frech und aggressiv.

Was an diesem Menschen- und Männerbild auffällt, ist einerseits die robuste Jugend von Alex. Er übersteht Folter durch Ärzte, er überlebt

⁶ Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*, Frankfurt a.M. 1997, S. 265f.

Mord- und Suizidversuche. Damit gehört er in eine Tradition der politischen Philosophie, von der Dieter Thomä in einer wegweisenden Studie berichtet. Der *puer robustus* ist, mit seiner dubiosen Begabung, Gutes zu wollen, aber das Böse zu tun, so schreibt Thomä, „Dickschädel oder Leichtfuß, Barbar oder Narr, Trittbrettfahrer oder Künstler, Räuber oder Retter, Siegfried oder Ödipus.“ Sein Pate ist Hobbes, sein Schöpfer Horaz, und zwar in der *Ode III.2* mit dem berühmten Vers „dulce et decorum est pro patria mori“⁷ – Adressaten dieses Verses sind auch die faschistisch auftretenden Gefängniswärter ebenso wie die mit sogenannten alternativen Wahrheiten hantierenden Politiker in Kubricks Film, denen der seine Heimat suchende Alex zu entkommen versucht.

Dass er dabei keinen Erfolg hat und keinen Erfolg haben kann, liegt andererseits in der kafkaesken Natur der Sache, von der der Film spricht. Sein Name Alex bedeutet, wenn man ihn in seine Silben auftrennt, ja nichts anderes, als dass diese Figur in dem Erzählraum, den sie schafft, außerhalb des Gesetzes steht. Alex ist ein amoralischer Erzähler jenseits von Gut und Böse, und das bedeutet auch, dass er im temporalen Sinne vor dem Gesetz steht, ganz am Anfang der Menschheitsgeschichte. Alex ist insofern ein dem biblischen Brudermörder ähnlicher Prototyp im Chaos der Gewalten von Politik und Medien. Es ist ein Kunststück von Kubrick, wie er uns dieses Chaos in wagemutigen Ton- und Bildmontagen auf- und in den bunten Farben der Pop-Moderne vorführt – und das alles am Ende seines Films auch noch als ein Paradies präsentieren kann, aus dem diabolischerweise die Schlange (das Totem von Alex) verschwunden ist. Angesichts dessen mag es ratsam sein, die Verse von Goethe, die anfangs zitiert wurden, von Hegel lesen zu lassen, der aus den Bösen „das Böse“ gemacht und die Teufelsrede auf diese Weise philologisch falsch, aber philosophisch erhellend zitiert hat: „Den Bösen sind sie los, das Böse ist geblieben“, so zitiert Hegel (1827 in der Vorrede zur zweiten Auflage der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*) und fährt dann mit der Warnung fort: „und das Böse ist neunmal schlimmer als vorher, weil sich ihm ohne allen Verdacht und

⁷ Zit. nach Dieter Thomä: *Puer robustus. Eine Philosophie des Störenfrieds*, Berlin 2018, S. 13 und 70.

Kritik anvertraut wird“.⁸ Kubricks Film über das Böse vor dem Gesetz wiederholt diese Warnung in einer kafkaesken Erzählung.

⁸ Georg Friedrich Wilhelm Hegel: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse* (= Werke. Bd. 19). Hg. Wolfgang Bonsiepen/Hans-Christian Lucas, Hamburg 1989, S. 7.